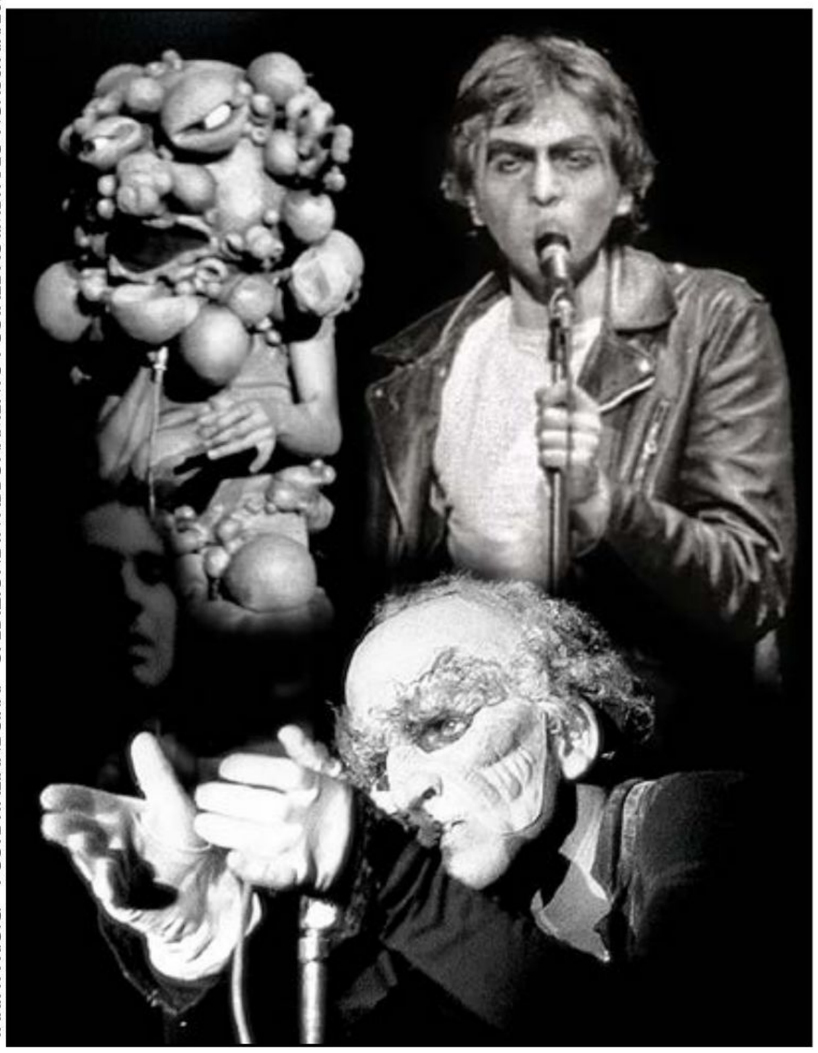
SUONI PROGRESSIVI E DINTORNI, CONTAMINAZIONI E ORIZZONTI APERTI

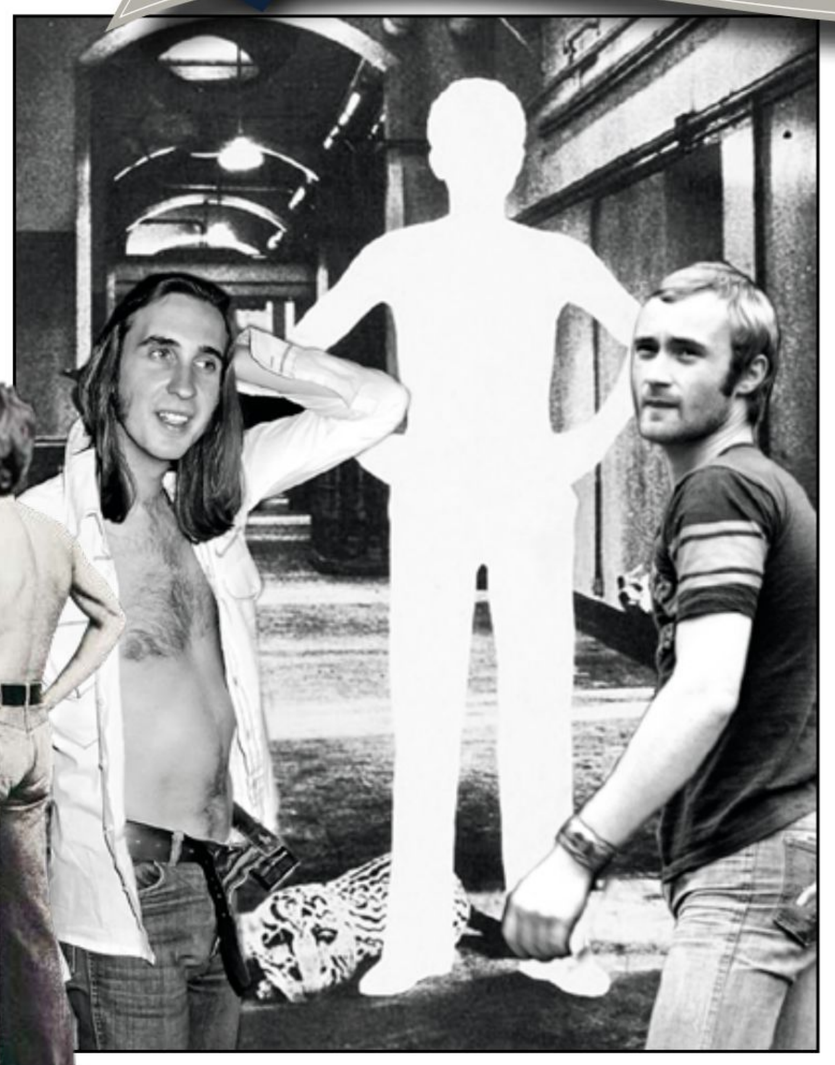
PROG MUSIC

PROG ITALIA

STONEMUSIC.IT

TARIFFA R.O.C. – POSTE ITALIANE S.P.A. – SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE AUT.MBPA/LO-NO/150/A.P./2016 ART.1, COMMA 1 S/NA





GENESIS

THE LAMB: IL LIBRO

RICHARD PALMER-JAMES
DAI SUPERTRAMP AI KING CRIMSON

80S UK PROGRESSIVE ROCK
INTERVISTA AGLI ARTISTI DI QUELLA STAGIONE

ISILDURS BANE & PETER HAMMILL
MATRIMONIO RIUSCITO

SINTETIZZATORI D'ITALIA
I MAESTRI DEI 70?

MAGENTA
HOME 2019

IAMTHEMORNING
THE BELL CHIUDE IL CERCHIO

ANNIE HASLAM
L'ANIMA DEI RENAISSANCE

TOOL
UN LUNGO VIAGGIO

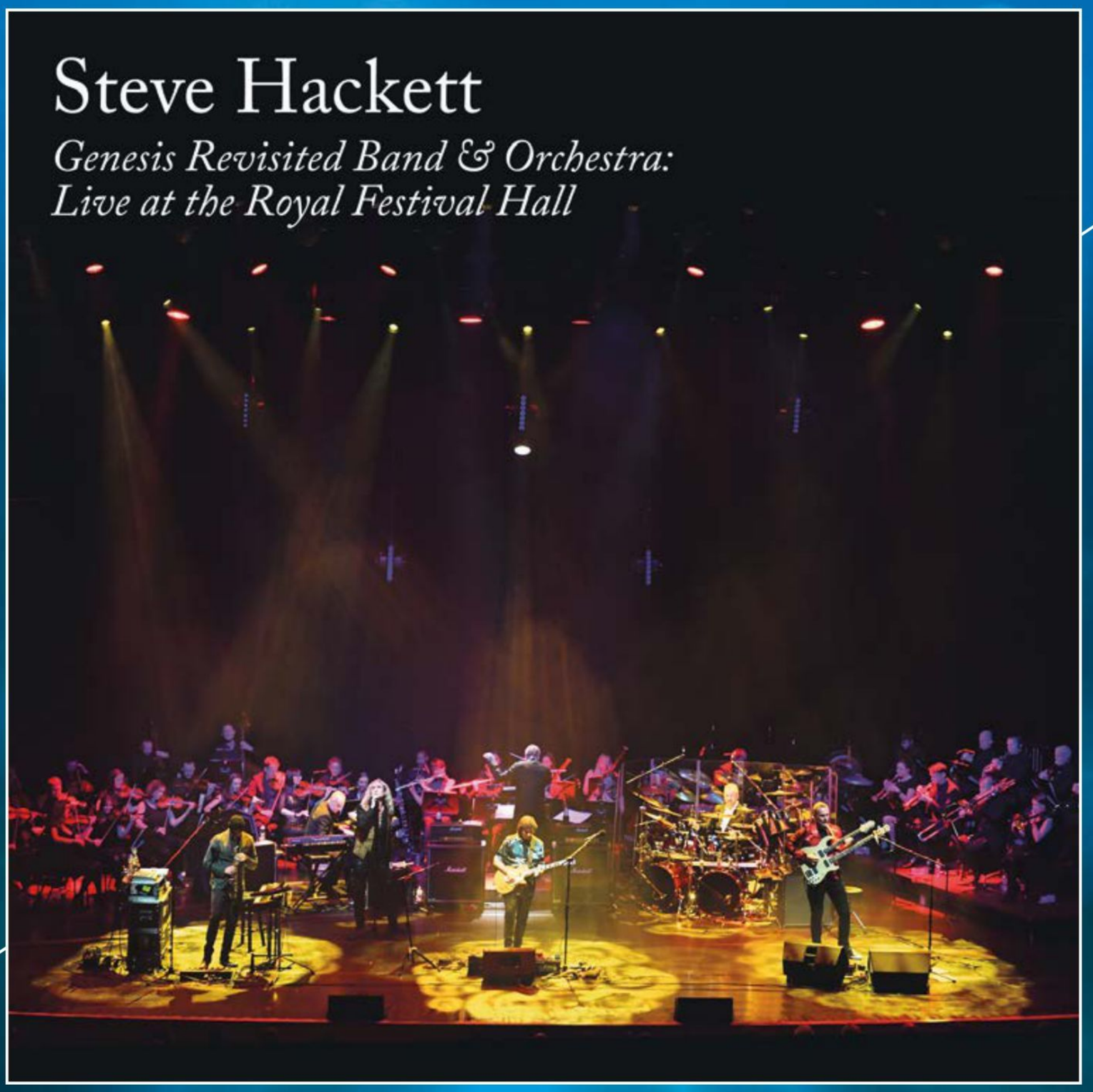
E ANCORA: ● DREAM THEATER ● ALDI DALLO SPAZIO ● ALIANTE ● KATATONIA ● BILL BRUFORD'S EARTHWORKS ● THIRD EAR BAND ● BANDA BELZONI ● PINK FLOYD: UMMAGUMMA 1969-2019 ● RICORDI 2019: 2DAYS PROG + 1 & PROGRESSIVAMENTE

Sprea EDITORI

Steve Hackett

Genesis Revisited Band & Orchestra: Live

Registrato a ottobre 2018 presso la ROYAL FESTIVAL HALL di Londra
vede Steve Hackett riproporre classici del proprio repertorio e dei primi GENESIS
accompagnato da UN'ORCHESTRA DI 42 ELEMENTI!



Una delle live performance più imponenti e impressionanti di Steve Hackett,
uno spettacolo per gli amanti del prog e delle orchestrazioni

Disponibile in 2CD & BLU-RAY DIGIPAK con mix stereo e 5.1,dietro le quinte
e 3 VIDEOCLIP UFFICIALI tratti dall'ultimo album di inediti "At The Edge Of Light"

DISPONIBILI IN TUTTI I NEGOZI DI DISCHI E STORE DIGITALI

INSIDEOUT MUSIC

SONY MUSIC

WELCOME

F. DESMAELE

E arriviamo all'ultimo numero del 2019 con la certezza di rimanere insieme almeno per tutto il 2020. Non era poi così scontato vedendo il mercato editoriale odierno ☻.
Le spillette di **«Prog» Italia** sono state uno dei caratteri distintivi della nostra presenza sul territorio. Alla presentazione dell'Associazione Trasimeno Prog, il 6 ottobre a Castiglione del Lago, artisti e appassionati giravano con il nostro logo ben in evidenza, sintomo di un affetto profondo che già mi ripaga della notevole energia profusa in questa rivista, che è di tutti noi. L'uso più creativo delle spillette è stato fatto da **Enzo Vita** del **Rovescio della Medaglia**, intramontabile rocker che non si smentisce mai (come potete vedere dalla foto). E questa sarà la tendenza anche nel 2020, ci vedrete sempre più in giro ai concerti, alle convention e in tutte le iniziative in cui qualcuno di NOI sarà a tiro.
Non a caso **«Prog» Italia** è media partner dei quattro concerti italiani dei **Van der Graaf Generator** ad aprile: il 5 a Genova, il 6 a Roma, l'8 a Bologna, il 9 a Milano. Seguiremo tutte le date con resoconti fotografici e giornalistici grazie alla disponibilità della Barley Arts, che ha capito l'importanza di una rivista diversa come la nostra.
In questo numero, oltre ai tanti articoli, trovate alcune pagine che ricordano due festival tenuti a settembre: **2 Days Prog +1** a Veruno e **Progressivamente** a Roma. Nella galleria fotografica del primo trovate i cinque gruppi che più mi hanno colpito, in quella del secondo mancano le foto di **Arturo Stalteri** (nel prossimo numero ci sarà l'intervista riguardante il suo nuovo album, TRILOGY) mentre quella dello straordinario **Gianni Nocenzi** è in questa sezione. Il resoconto completo di entrambe le rassegne lo trovate su www.progressivamente.com.
Come sempre la musica degli artisti presenti in questo numero la potete ascoltare sul nostro canale di Spotify.

Buon ascolto!
Guido Bellachioma
bellak@alice.it

F. DESMAELE

Gianni Nocenzi al Progressivamente 2019 (27 settembre) ha dimostrato di essere un fuoriclasse, tecnicamente ed emozionalmente.

In basso: Enzo Vita (Rovescio della Medaglia) con gli "occhi" targati «Prog» Italia.

STONEMUSIC.IT
TROVI I SUONI DI PROG ANCHE SUL WEB
OGNI GIORNO SU **STONEMUSIC** TANTI CONTENUTI **ESCLUSIVI** E UNA COMMUNITY DI **1 MILIONE** DI APPASSIONATI DI ROCK COME TE!
TI ASPETTIAMO!
WWW.STONEMUSIC.IT
SOCIAL
STONEMUSIC.IT
STREAMING & SHARING
STONEMUSIC.IT

GUIDO BELLACHIOMA

SOMMARIO

#27 · PROG ITALIA 2019

8 COVER STORY
GENESIS: THE LAMB. Il libro

22 RICHARD PALMER-JAMES
Dai Supertramp ai King Crimson

30 IAMTHEMORNING
THE BELL

34 SINTETIZZATORI D'ITALIA
I maestri dei 70?

38 TOOL
Un lungo viaggio

52 BILL BRUFORD'S EARTHWORKS
Una band da riscoprire

58 DREAM THEATER
METROPOLIS PT. 2: SCENES FROM A MEMORY

70 ALDI DALLO SPAZIO
Famolo "strano"

72 ISILDURS BANE & PETER HAMMILL
Matrimonio riuscito

76 ANNIE HASLAM
Signora del prog

82 KATATONIA
Il ritorno della notte oscura

86 PINK FLOYD
UMMAGUMMA 1969-2019

92 BANDA BELZONI
Archeologia progressiva

94 80S UK PROGRESSIVE ROCK
Intervista agli artisti di quella stagione

100 THIRD EAR BAND
Nel segno del drago

104 MAGENTA
HOME 2019

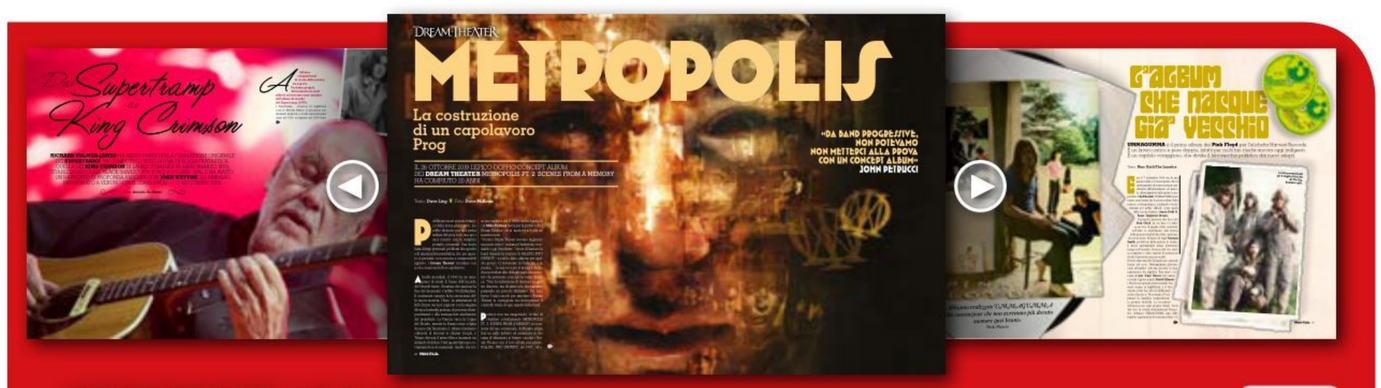
108 2DAYS PROG +1 FESTIVAL
Musica a Veruno

111 ALIANTE
Nuovo album

112 PROGRESSIVAMENTE 2019
Edizione numero 27

114 PITTURA PROG DIGITALE
In un attimo un istante di quiete
di Lorenza "Pigliamosche" Ricci

Prova la tua rivista anche in digitale



ABBONATI ALLA VERSIONE DIGITALE

SOLO PER PC E MAC

A SOLI 14,90 €

DURATA ABBONAMENTO 1 ANNO

www.sprea.it/digital

IL N° 28 SARÀ IN EDICOLA DAL 17 GENNAIO 2020

IN EDICOLA

TIRATURA LIMITATA

Gli artisti che negli anni 60/70 hanno creato il codice PROG, almeno uno per ogni giorno del 2020...

SCOPRI TUTTE LE PROPOSTE DEI NOSTRI CALENDARI SUL SITO
WWW.CALENDARIAGENDA.IT

PRENOTALO SUBITO SU
www.sprea.it/calendario_prog
APPENA STAMPATO TE LO SPEDIREMO
E LO RICEVERAI IN ANTEPRIMA
RISPETTO ALL'EDICOLA

STONEMUSIC.IT

Scegli i tuoi calendari preferiti

Ordinali subito su www.sprea.it oppure utilizzando questo coupon

	Q.TÀ	PREZZO	SUBTOTALE
CALENDARIO PROG F.TO 30x40 cm		€ 9,90	
SPESE DI SPEDIZIONE DA AGGIUNGERE AL TOTALE			€ 7,00
Totale Ordine			

Puoi approfittare dell'offerta 3x2!
Vai sul sito www.calendariagenda.it e guarda le altre proposte di calendari della nostra casa editrice. Se ne inserisci altri due nella tabella qui sopra, alla riga q.tà metti "0" al calendario meno costoso e te lo regaleremo noi.

SE VUOI ORDINARE VIA POSTA O VIA FAX, COMPILA QUESTO COUPON

Ritaglia o fotocopia il coupon, invialo in busta chiusa a: Sprea S.p.A. Via Torino, 51 20063 Cernusco s/n (MI), insieme a una copia della ricevuta di versamento. Oppure via fax al numero 02.56561221
Per ulteriori informazioni puoi scrivere a store@sprea.it o telefonare al 02.87168197.

NOME
COGNOME
VIA
N° **C.A.P.** **PROV.**
CITTÀ
TEL.
E-MAIL

scrivi qui il tuo indirizzo mail ti avvertiremo dell'avvenuta spedizione

Voglio regalare questo calendario a:

NOME
COGNOME
VIA
N° **C.A.P.** **PROV.**
CITTÀ

SCELGO IL SEGUENTE METODO DI PAGAMENTO E ALLEGO:
Indica con una ✔ la forma di pagamento desiderata

☐ **Ricevuta di versamento su CCP 99075871**
o bonifico bancario sul conto IBAN IT 05 F 07601 01600 000099075871
intestato a Sprea S.p.A. arretrati Via Torino 51 - 20063 Cernusco Sul Naviglio MI
- Ricorda di segnalare nella CAUSALE il nome del soggetto scelto -

☐ **Carta di Credito**

N.
(Per favore riportare il numero della Carta indicandone tutte le cifre)
Scad. CVV *(Codice di tre cifre che appare sul retro della carta di credito)*
Nome e Cognome del Titolare

Data_____ Firma del titolare_____

CartaSi VISA ELECTRON VISA mastercard postepay PayPal

Informativa e Consenso in materia di trattamento dei dati personali - (Codice Privacy d.lgs. 196/03) Sprea S.p.A. con sede legale in Cernusco s/N, via Torino 51, è il Titolare del trattamento dei dati personali che vengono raccolti, trattati e conservati ex d.lgs. 196/03. Gli stessi potranno essere comunicati e/o trattati da Società esterne Incaricate. Ai sensi degli artt. 7 e ss. si potrà richiedere la modifica, la correzione e/o la cancellazione dei dati, ovvero l'esercizio di tutti i diritti previsti per Legge. La sottoscrizione del presente modulo deve intendersi quale presa visione, nel colophon della rivista, dell'Informativa completa ex art. 13 d.lgs. 196/03, nonché consenso espresso al trattamento ex art. 23 d.lgs. 196/03 in favore dell'Azienda.

TANTE NEWS SUL MONDO DEL PROG OGNI GIORNO SU WWW.STONEMUSIC.IT

Cari lettori, le nostre riviste di musica contengono approfondimenti che non potete trovare in Rete, ed è per questo che le amate e le seguite con passione. Ma un mese di attesa, nel caso di «Classic Rock», due mesi per «Prog» e «Vinile», rappresentano un tempo troppo lungo in cui accadono tante cose che ci interessano. Per colmare questo vuoto abbiamo creato Stonemusic.it, il portale che ci consente di stare sempre collegati e di vivere insieme, giorno per giorno, la realizzazione delle nostre riviste e condividere in tempo reale i fatti e le notizie che ci appassionano. State collegati, andate ogni giorno su Stonemusic.it, dove scoprirete una community di 1 milione di appassionati!

FROM A PAGE: LA NUOVA RACCOLTA DEGLI YES CON 4 INEDITI

Gli **Yes** hanno pubblicato FROM A PAGE, nuovo mini box. La raccolta contiene quattro brani inediti del 2010, risalenti alla formazione con **Benoît David, Steve Howe, Chris Squire, Oliver Wakeman** e **Alan White**. Le tracce sono *To The Moment, Words On A Page, From The Turn Of A Card* e *The Gift Of Love*, mixate da Karl Groom e masterizzate da Mike Pietrini. Il box include l'album dal vivo **IN THE PRESENT: LIVE FROM LYON**, registrato nella città francese nel 2009.

BOX OF BOOTS: LA SERIE UFFICIALE DI BOOTLEG DI RICK WAKEMAN

Il tastierista inglese, il più popolare dopo la morte di **Keith Emerson**, pubblicherà BOX OF BOOTS, contenente 10 Cd, incentrati sui suoi concerti dal 1974 al 2014; praticamente si tratta di una serie ufficiale di bootleg per contrastare il mercato nero. Il box uscirà il 2 dicembre in edizione limitata (solamente 1000 copie); ogni cofanetto sarà accompagnato da relativo certificato, autografato e numerato.

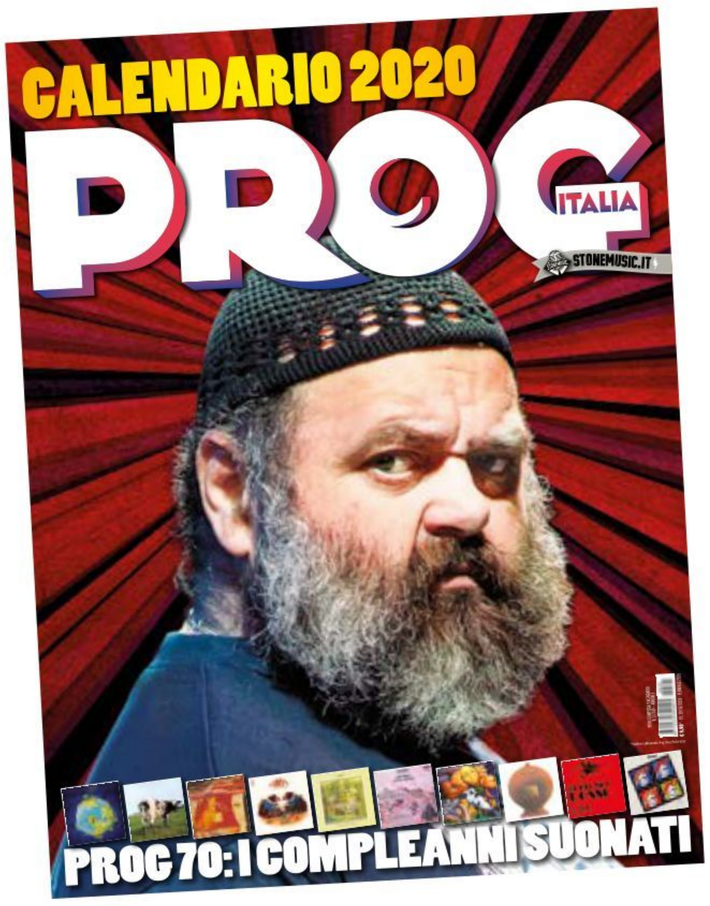
DREAM THEATER: DUE DATE IN ITALIA A FEBBRAIO 2020

Quest'anno i **Dream Theater** hanno due eventi da festeggiare: la pubblicazione dell'album DISTANCE OVER TIME, uscito il 22 febbraio 2019 per la Inside Out Music, e il ventennale di SCENES FROM A MEMORY (pubblicato il 26 ottobre 1999 dalla Elektra Records). Dopo il concerto dell'estate 2019 (Rock The Castle), la band tornerà in Italia l'11 febbraio 2020 al Palazzo dello Sport di Roma e il 12 febbraio al Mediolanum Forum di Milano.

SEGUI IL CANALE SPOTIFY DI STONEMUSIC

CALENDARIO PROG ITALIA 2020

Dal 10 ottobre è in edicola a € 9,90 il primo calendario di «Prog» Italia (in tiratura limitata), dedicato a **Francesco "Big" Di Giacomo** e a cura di Guido Bellachioma. I COMPLEANNI SUONATI omaggiano i nostri santi laici, ovvero i musicisti che hanno creato il codice PROG e dintorni – una nascita per ogni giorno della settimana, niente morti, in questo caso le abbiamo volute dimenticare…



Aforismi contemporanei

LE ORME

Il leggendario David Cross ex violinista dei King Crimson e oggi collaboratore degli Stick Men, ha donato vera magia al nostro ultimo album: Sulle ali di un sogno

CRAIG POTTER

Ho preso una decisione: se usciamo dalla Brexit, ricomincerò a tirare fuori dal cestino i miei tweet. Qualcuno lo dica a Boris

BRIAN MAY

In merito alla Brexit: non è troppo tardi per influenzare ciò che accadrà domani in Parlamento. Ma dovete essere abbastanza veloci! Volete che i vostri parlamentari votino per accettare la Brexit di Boris? O no?

PINK FLOYD: PUBBLICATO IL REMIX DI ONE SLIP

Il cofanetto PINK FLOYD THE LATER YEARS, in uscita il 29 novembre (giusto un giorno prima del quarantesimo anniversario di THE WALL), conterrà 16 Cd, che riuniscono il lavoro dei Pink Floyd successivo al 1987**.** Dopo la Early Version di *High Hopes*, pubblicata il mese scorso, il management del gruppo ha deciso di condividere una nuova anticipazione dall'antologia-cofanetto, ovvero il singolo *One Slip*, da *A MOMENTARY LAPSE OF REASON*.

MARILLION: NUOVO ALBUM E NUOVE DATE

WITH FRIENDS FROM THE ORCHESTRA verrà pubblicato il 29 novembre e conterrà nove classici della band britannica, però rivisitati e accompagnati dal quartetto d'archi **In Praise of Folly** con **Sam Morris** (corno francese) e **Emma Halnan** (flauto traverso). I **Marillion** hanno iniziato il tour europeo per festeggiare i 40 anni di carriera, saranno in Italia per due imperdibili date: giovedì 12 dicembre a Roma (Auditorium della Conciliazione) e venerdì 13 dicembre a Padova (Gran Teatro Geox).

GENESIS

THE LAMB
il libro

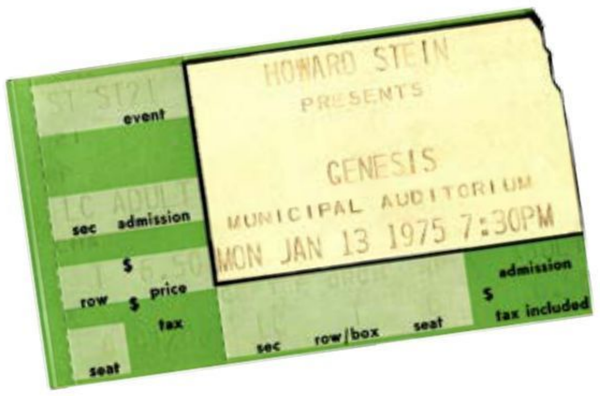
GENESIS **THE LAMB** È IL TITOLO DEL VOLUME, PUBBLICATO A SETTEMBRE 2019, CHE SCAVA NEI MEANDRI DI UNO DEI CAPOLAVORI DEL GRUPPO INGLESE, QUELLO PIÙ IN CHIAROSCURO: THE LAMB LIES DOWN ON BROADWAY, L'ULTIMO CON **PETER GABRIEL**, IL DOPPIO ALBUM CONCEPT DOVE IL PROTAGONISTA È IL PORTORICANO **RAEL**. LE FOTO E IL TESTO, TRANNE L'INTERVISTA, PROVENGONO DAL LIBRO PER GENTILE CONCESSIONE DELLA RIZZOLI.

«Certa critica
ci assimila agli Yes
o ELP, finalmente
THE LAMB farà finire
quei paragoni
per sempre»
Tony Banks

**Amsterdam,
24/2/1975.**

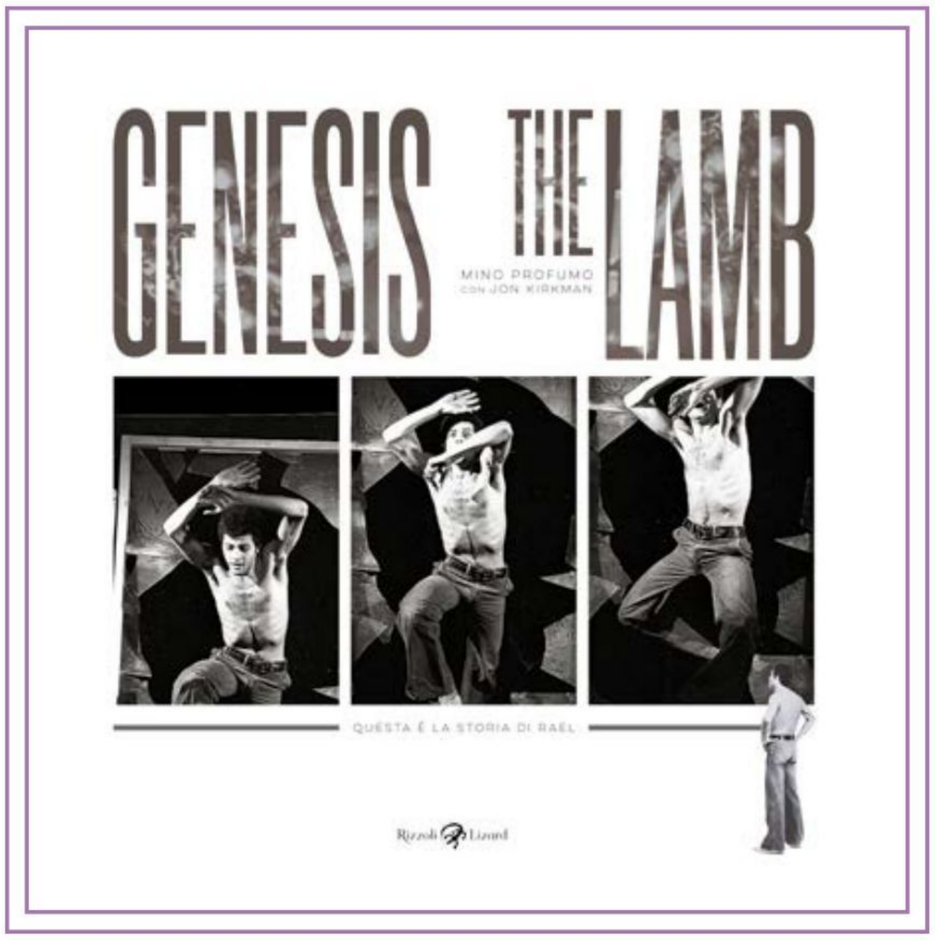
PAUL COERTEN

SERGE, MINO E ARMANDO



Testo: **Antonio De Sarno**

L'opera è stata edita dalla Rizzoli nella collana Lizard, diretta da **Simone Romani**, che ha fortemente voluto l'operazione. A curare il tutto c'è **Mino Profumo** (uno dei maggiori storici sui Genesis e collaboratore di «Prog» Italia) con **Jon Kirkman**. Nell'opera ci sono contributi scritti e fotografici di grande valore, di **Armando Gallo**, **Serge Morissette** (direttore artistico dei canadesi **Musical Box**, la tribute band dei Genesis più apprezzata a livello internazionale), **Steve Hackett**, **Carlo Massarini** e **Marcello Cirese** (altro collezionista di livello, che ha messo a disposizione alcune immagini dalla sua collezione). Da segnalare l'intervento di **Aubrey Powell** dello studio Hipgnosis, che ha condiviso per la prima volta otto pagine di appunti che Gabriel gli scrisse per guidarlo nella realizzazione della copertina del disco.



Gabriel nel backstage, Shrine Auditorium, Los Angeles, 24/1/1975.

SERGE MORISSETTE

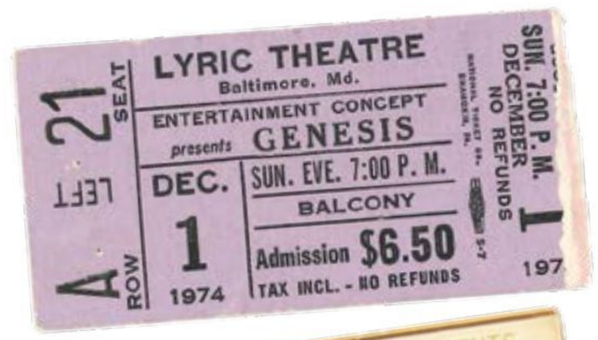
Quando hai scoperto i Genesis?
Me ne sono innamorato solo con la pubblicazione di A TRICK OF THE TAIL. In concerto li ho ascoltati per la prima volta l'anno seguente… avevo 16 anni.

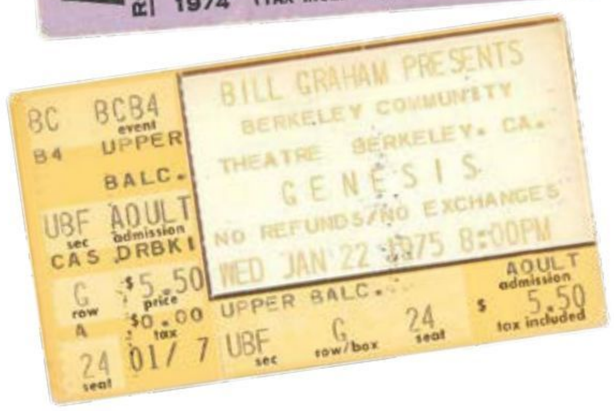
Perché il tuo coinvolgimento emotivo nella riproduzione di THE LAMB coi Musical Box è così profondo?
Perché era troppo tardi per conoscerlo in diretta! Serviva un gruppo come i Musical Box per ricreare ciò che mi ero perso. Anzi, se avessi visto il tour di THE LAMB non avrei formato la band 25 anni fa. Inoltre avevo capito che Peter non avrebbe mai rimesso mano a questo disco, anche se la *reunion* dei Genesis a Milton Keynes (1982) aveva acceso una piccola speranza. Lui venne a vederci nel 2002, però quando lo invitai a tornare per THE LAMB neanche rispose. Mi sembra chiaro che a lui non interessi più…

Phil Collins ha suonato con i Musical Box, dichiarando di non esserne più all'altezza dal punto di vista tecnico.
Be', ma è Phil. Sai com'è fatto… stava semplicemente esagerando. Lui ha suonato benissimo ma dopo trent'anni non poteva essere fresco come una volta. Poi ho pensato al tour dei Genesis di CALLING ALL STATIONS, in cui suonavano solo due dei membri fondatori, **Tony Banks** e **Mike Rutherford**… chiedendomi se bastasse avere Phil e **Steve Hackett** con noi per poterci chiamare Genesis!

In effetti, se si pensa ai gruppi storici attivi con un solo componente originale nella formazione… Sono trascorsi 10 anni dalla pubblicazione del Dvd con lo slide show di THE LAMB. Lo rifaresti uguale oggi?
Cambierei qualcosa. Quando mi sono trovato tra le mani le diapositive originali dello spettacolo non avevo idea della sequenza giusta, così l'ho ricostruita partendo dalle foto dei concerti. Il management, poi, ha avuto la lungimiranza di ottenere i diritti per alcune immagini da utilizzare nel Dvd. Mancavano sei diapositive, ritrovate in un back up di A TRICK OF THE TAIL. Aggiungerei quelle, tanto per cominciare. Naturalmente sarebbe bello pubblicare il tutto ad alta risoluzione. La produzione è opera anche di Banks e Rutherford, che mi hanno fatto correggere un paio di errori. Nei concerti dei Genesis le diapositive dovevano integrarsi col resto dello spettacolo. Ci sono un paio di buchi nel Dvd, così abbiamo utilizzato immagini e filmati live. Pure quella è stata una decisione di Tony e Mike, persino divertente per il sottoscritto.

Cosa ti ha sorpreso nel curare il libro insieme a Mino e al resto della "compagnia"?
Vedere le altre foto realizzate per la copertina dallo studio Hipgnosis: è stato incredibile. Abbiamo utilizzato tutto il materiale ritrovato… non sapevamo neanche della sua esistenza! Peccato non poter avere ciò che è andato irrimediabilmente perduto. Il libro è piuttosto categorico in questo senso. Però abbiamo trovato il finale alternativo dell'album, che Peter aveva scritto per la Hipgnosis. Veramente una scoperta storica.





MINO PROFUMO

Quando nasce il tuo amore per i Genesis?

Nel dicembre 1974, ascoltando *Supersonic – Dischi a Mach-2* (RAI) alla radio nella mia camera. Ricordo che il conduttore preferiva *Carpet Crawlers* a *Counting Out Time*, lato A del singolo secondo la casa discografica. Quando *Carpet* uscì come facciata A del 45 giri italiano in copertina c'era la dicitura: "un successo di Supersonic". Comprai la musicassetta anche se non avevo ancora un impianto vero. La mia parabola si conclude stasera con la pubblicazione di questo book. Chi lo avrebbe mai detto?

L'idea del libro?

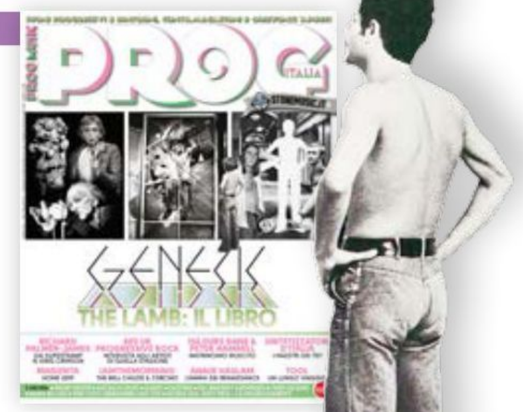
È stata di Simone, grande fan di THE LAMB, perché a suo giudizio non esisteva nulla che desse l'idea della sua grandiosità, compresa quella del relativo tour, tranne in parte il libro autoprodotto di **Jon Kirkman**, che infatti è coautore di questo, però non volevamo realizzarne semplicemente l'edizione italiana. Così è stata raccontata una storia più completa, impossibile andare oltre. Kirkman aveva il contatto di Powell, che, stimolato, riuscì a scovare le foto e il manoscritto di Peter.

Sembra paradossale che gli unici a non apprezzare pienamente l'album ormai siano gli stessi Genesis, con o senza Gabriel.

Perché fu concepito quando c'era una spaccatura all'interno del gruppo.

«Spero che THE LAMB risvegli tutto ciò che vive nel subcosciente di ognuno di noi»
Peter Gabriel

ne per la musica mi costrinse a conoscere i Beatles e imparare l'inglese. Ritenevo assurdo che le case discografiche non traducessero i testi di poeti tipo **Bob Dylan**, solo per citarne uno, come io desideravo. Sulla rivista, infatti, curavo una rubrica sui testi inglesi tradotti. I Genesis si convinsero che ciò li avrebbe aiutati a sfondare nel nostro Paese… in realtà, a pensarci oggi, fu una serie di coincidenze. Allora, venendo in Italia proprio per seguire il gruppo, mi resi conto di quanto impatto avessero i miei articoli sui lettori. Non esisteva Internet. Ricordo, qualche anno dopo, quando **Vasco Rossi** mi confidò che da bambino su «Ciao 2001» per prima cosa leggeva i miei articoli da Londra. Da buon emiliano disse: "Lo facevo perché in Italia non si sapeva mai un cazzo!".



I Genesis arrivarono da noi trovandosi quarti in classifica con i **Van der Graaf Generator** al primo. Tradussi i testi di SELLING ENGLAND BY THE POUND, che uscì con la copertina gatefold e la busta interna con le mie trasposizioni in italiano.

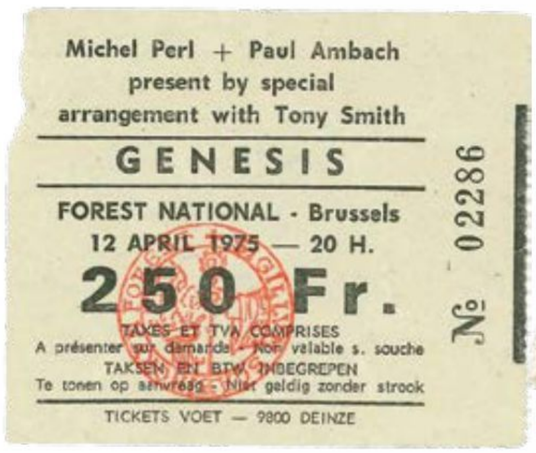
E anche le tue note…

Non chiesi mai un compenso. Era un messaggio d'amore che, proprio per questo motivo, rimane valido anche oggi. Ora sono felice che Simone mi abbia tirato dentro per realizzare questo bellissimo libro di 300 pagine. L'iniziativa può aprire la strada a molte altre, per esempio sulla lavorazione di THE DARK SIDE OF THE MOON dei **Pink Floyd**.

Da cosa nasce, secondo te, l'amore in Italia per i Genesis?

L'ho capito subito ascoltando *The Musical Box*. C'è un sacco di "roba" ideale per piacere agli italiani: la musica classica, l'opera, la dinamica musicale, le melodie. La gente applaudiva ogni passaggio e nessuno dei Genesis si aspettava questa reazione. Tony disse che applaudivano nei momenti "giusti". Trovarono terreno fertile al punto da comporre *Watcher Of The Skies* a Napoli.

Los Angeles 24/1/1975.



ARCHIVIO RIVISTA «CIRCUS» (USA), COLLEZIONE PRIVATA DI MARCELLO CIRESE

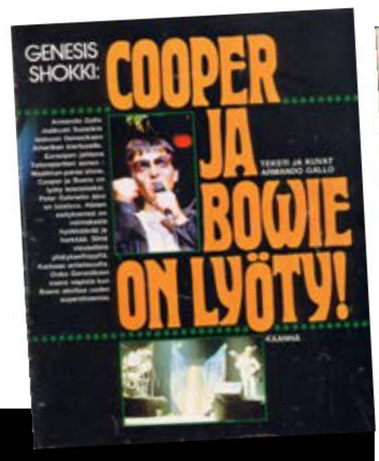
ARMANDO GALLO

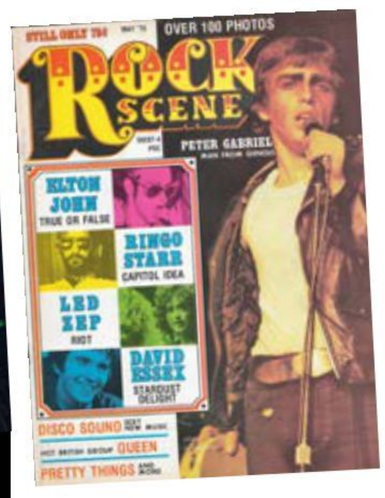
Sei una leggenda nel campo della fotografia rock. La prima volta che vidi il tuo nome fu proprio sulla copertina italiana di THE LAMB, dove avevi tradotto i testi.

Io lavoravo come corrispondente da Londra per il settimanale «Ciao 2001», non sarei mai riuscito a stare in redazione. La passio-

OLTRE I CONFINI

Testo: **Carlo Massarini**





CARLO MASSARINI

Sopra: Torino 24/3/1975. Sotto: Badalona, 9 marzo 1975.

THE LAMB LIES DOWN ON BROADWAY è un'opera monumentale, un lavoro testuale complesso, una scrittura musicalmente intricata, eclettica oltre i confini conosciuti del progressive. Per questo suo senso di grandiosità, per la visionarietà della trama e per il suo essere causa ed effetto del canto del cigno collettivo è stato anche uno dei dischi più discussi e amati-o-odiati della storia del rock.

È un salto in terre non ancora frequentate o magari ha una lateralità che elude il suo standard di origine. Per il canone Genesis, ben dipinto dai quattro 33 giri precedenti fra il 1970 e il 1973 (TRESPASS, NURSERY CRYME, FOXTROT e SELLING ENGLAND BY THE POUND), che avevano lastricato l'autostrada dei sogni prog della moltitudine di fan italiani, THE LAMB è il momento più inusuale della loro carriera. Un album doppio – anche questo un *unicum* – irresistibilmente diverso da quello che c'era stato prima, e ancor più da ciò che verrà dopo. Uno spostamento di sonorità e atmosfere, decisamente più dark, distorte, quasi distopiche, lontane dalle favole, per quanto bizzarre, a cui ci avevano abituati. Un lavoro dal particolare DNA, come se quello originale fosse stato impercettibilmente deviato, forse manipolato, certamente mutato. Almeno per un album. Un "once in a lifetime" che nella sua diversità, col senno di poi, è una logica cerniera fra il prima e il dopo, dove per "dopo" si intende più il percorso solista di Peter Gabriel piuttosto che il "secondo atto", il senza Peter, degli "altri ragazzi" della Charterhouse.

Riavvolgiamo il nastro della memoria. I Genesis nel 1974 sono sul punto di trovare, finalmente, un successo globale. Non è stato facile: prima la popolarità se la sono guadagnata in Italia e in Belgio, confortanti avamposti continentali di fronte alla freddezza in madrepatria. Poi si sono lentamente aggiunti il resto d'Europa, l'Inghilterra e un assaggio di America. In Italia sono adorati, c'è qualcosa in quella musica melodica e costruita, in quel ragazzo che gioca con mille maschere e personaggi, che ha toccato il cuore.

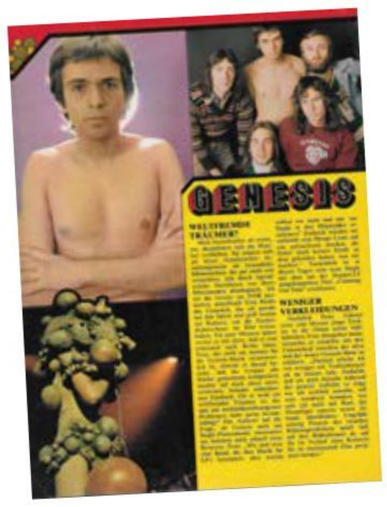
Gabriel riversa il suo universo immaginario nei testi dal sapore fantasy, in personaggi – il fiore di *Supper's Ready*, il vecchio di *Musical Box*, la donna volpe di *Foxtrot*, la Britannia di *Selling England*, solo per citare i più memorabili – che diventano l'attrazione nell'attrazione. Gabriel porta i Genesis verso la teatralità, diventando per tutti il leader visuale. Fino a un certo punto, questa centralità all'interno della band è considerata funzionale alla loro riconoscibilità, e ben accetta. Ma dopo il successo di SELLING ENGLAND BY THE POUND, qualche frizione comincia a fare crepe su quella che sembra una macchina spettacolare perfetta. Gelosie, ma anche il controllo sulla direzione da prendere, diventano questioni fondamentali. All'interno si creano due nuclei, che corrispondono a visioni diverse della strada da intraprendere: da una parte Mike Rutherford e Tony Banks, il mago delle tastiere che è il più ortodosso nel voler rimanere fedele alla linea progressive, dall'altra Gabriel, attratto più dal cambiamento che dallo *status quo*.

C'è un certo accordo sul prendere distanza dal mondo ammantato di leggende antiche e suggestioni fiabesche degli ultimi album. Rutherford propone di ispirarsi al tema del *Piccolo Principe* di **Antoine de Saint-Exupéry**, un classico delle letture giovanili. Peter ha in testa tutt'altro. Ha un innato istinto strategico che lo fa guardare avanti, sa che un vero salto di scenario sarebbe parlare del presente, di quello che succede nella strada. Dirà: "Eravamo nel 1974, il periodo pre-punk, ma ciononostante pensavo che sarebbe stato meglio basare la trama su un personaggio contemporaneo, piuttosto che una creazione di fantasia. Cominciavamo a entrare nell'epoca dei mastodontici supergruppi degli anni 70, e pensavo che non avevo nessuna voglia di affondare con il Titanic".

Siamo qualche anno in anticipo rispetto all'esplosione del punk, eppure Peter sceglie come protagonista della sua favola di strada un portoricano, un punk, ovvero – nel significato iniziale – un teppistello ribelle. La sua è un'odissea urbana che ha in sé due ispirazioni:

A Il cosmico percorso di redenzione di Christian, il protagonista di *Pilgrim's Progress* (in italiano *Il pellegrinaggio del cristiano*, libro di **John Bunyan** pubblicato nel 1678), viaggio allegorico dalla Città della

JORDI REXACH



Distruzione (il nostro mondo) alla Città Celeste (il Paradiso).

B *West Side Story*, ambientato negli anni 50 sulla Upper West Side, musical firmato da **Arthur Laurents**, **Stephen Sondheim** e **Leonard Bernstein** con interpreti americani e portoricani.

A parte le due citazioni di letteratura inglese classica (*Pilgrim's Progress* è considerato il primo romanzo in lingua inglese, *West Side Story* è la rielaborazione in musical di *Romeo e Giulietta* di Shakespeare), è evidente che l'Inghilterra del 1600 di Bunyan e la multiculturale New York sono mondi lontanissimi. Eppure… Peter è, e lo capiremo nei decenni successivi, un uomo che lega magnificamente gli estremi: tecnologia e primitivismo, suono e visuals, fantasia e reale. Real e il suo anagramma Rael, in questo caso.

Rael vive un'esperienza trascendente, un viaggio onirico simile a quelli a base di peyote dello scrittore e mistico **Carlos Castaneda**. Un sogno che ci porta in luoghi e di fronte a figure simboliche, fin dal titolo: l'agnello, l'innocenza che si manifesta una mattina all'alba, nel luogo più peccaminoso della metropoli, Times Square. Da quella visione surreale parte un viaggio, ineluttabile e fuori controllo: una serie di prove da superare per salire di livello – come in un videogioco, diremmo oggi – un'odissea il cui scopo non è chiaro, è un mistero che si dipana. È un'allegoria della vita, dell'evoluzione dell'uomo, fra carne e spirito.

Questa densità visionaria viene raccolta con una certa perplessità dal resto della band. Un po' perché è chiaro che sta diventando una vera rock opera, più vicina agli **Who** che alla leggiadria dei Genesis (Banks è scettico ancora oggi: "È ok, ma non è la cosa migliore che abbiamo fatto").

Chitarra Zeimatis 12 corde di Rutherford.

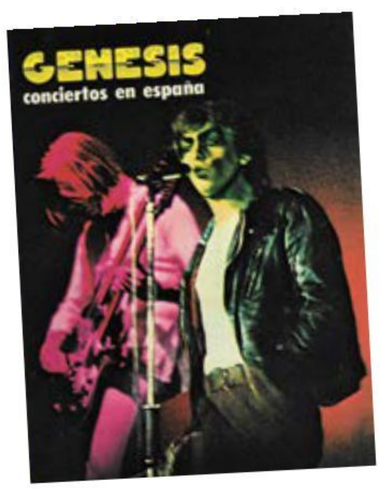
Si sono quasi spartiti i compiti: il nucleo musica – Rutherford e Banks, Steve Hackett e Phil Collins – comincia a stendere pezzi strumentali ispirati alla bozza di trama che ha indicato Gabriel, che si occupa dei testi. Peter interviene chiaramente anche nella composizione ma è come se ognuno avesse controllo su una parte del lavoro. Non è difficile indovinare chi dei due rimane indietro, continuando a lavorare sui testi e sulle parti cantate, sempre in *work in progress* anche quando gli altri han finito, facendo ritardare, modificando *timeline* e ampliando i contenuti del disco. Non parliamo poi del certosino lavoro dello studio grafico e fotografico Hipgnosis per realizzare gli scenari e il migliaio di diapositive proiettate su tre schermi che accompagnano la performance.

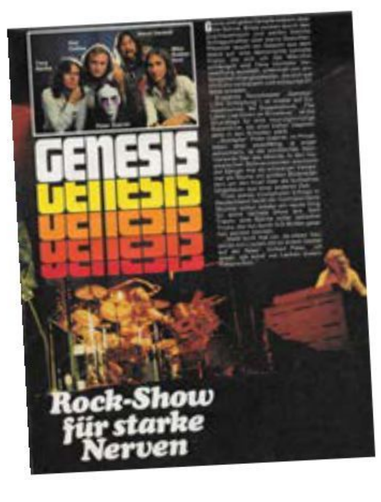
Il vero mistero, e trionfo, è come sia stato possibile creare questa architettura grandiosa in condizioni di pre-rottura annunciata. Perché, nonostante i rapporti al minimo sindacale, il lavoro del nucleo (per così dire) musicale è altrettanto grandioso. E vario. Ci sono momenti epici e altri di dolcezza struggente, un'improvvisazione cacofonica per sottolineare il disorientamento di Rael o il rock duro quando si impatta con la realtà di NYC; interludi impreziositi da melodie Genesis-doc e i tipici dialoghi/break in stile musical quando la musica si fa *comedy*.

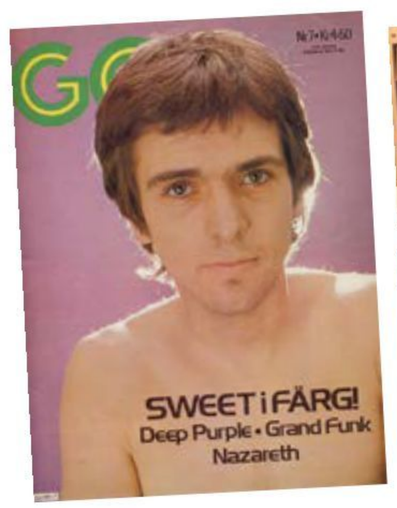
Non è un esercizio di stile, bensì un'integrazione di efficacia straordinaria: musica e testo non si perdono mai di vista, la scrittura è a tratti sublime, mai noiosa o lasciata al caso. È vero che Gabriel costringe gli altri a mutare, a lasciare il suono pulito e melodioso in favore di qualcosa di più distorto, i ritmi che si fanno pulsanti, ossessivi, tutt'altro che rassicuranti. Ma è anche vero che la stessa operazione lui la fa su di sé: opera con la mano del chirurgo genetico folle, o forse solo preveggente, e la sua voce a volte ne esce distorta e stralunata, per di più sepolta nel mix, come fosse un altro strumento. Con THE LAMB, Gabriel porta non solo i Genesis, ma il prog stesso, fino al limite. Al grande bivio, o se volete nella metafora della "Stanza dalle 32 Porte": una sola uscita e tutte le altre porte che ti rimandano indietro. Indica una strada, una possibile evoluzione. Come ben sappiamo, i Genesis non la seguiranno, dopo il suo addio ripiegheranno sul mantenimento del già esplorato, semmai con una contaminazione più pop. La continuità con THE LAMB la ritroveremo semmai negli album solisti degli anni 70 e 80, dove il suo percorso si farà più sperimentale, digitale, contaminato. Ma finché la strada è comune, i Genesis sono un veicolo ideale, una band stratosferica, carica di innovazione: il basso di Rutherford in apertura, slappato e distorto, è puro funk anni 80, il drumming del futuro-cantante Phil è stellare, passaggi di difficoltà scoraggiante sono fluidi come lo scorrere del tempo. Banks si alterna fra ogni possibile tastiera e Hackett con la chitarra strecciata è già nel futuro. Il giovane Eno, appena uscito dai Roxy e reduce dai "Frippertronics" insieme a Robert Fripp, aggiunge qualche diavoleria elettronica al tutto. È una musica incantatrice, continuamente diversa, con momenti di assoluta magia.

THE LAMB è figlio genialoide, anche se in gran parte incompreso, di quell'epoca meravigliosa in cui tutto, ma proprio tutto, era possibile!

L'album ricevette una eccellente copertura dalla stampa musicale internazionale.







LE SPIEGAZIONI DI PETER

Testo: **Armando Gallo**

Sotto: Gabriel e Armando Gallo, Woolley Mill Cottage, Bath, ottobre 1974.

Leggendo le sue note mi viene in mente un weekend di inizio ottobre del 1974, trascorso nel cottage di Bath dove Peter e la moglie Jill si erano trasferiti. A Londra eravamo vicini di casa a Notting Hill, ma quando lei rimase incinta decisero di trasferirsi in campagna e metter su famiglia, lontani dalla città. Adesso facevo loro visita per la prima volta e come per incanto li trovai con una meravigliosa bambina di appena 10 settimane. Era nata proprio nel momento più difficile delle incisioni dell'album.

Siamo ormai i loro migliori amici

Il nuovo album dei Genesis - The lamb lies down on Broadway -, stroncato dal critico del - Melody Maker - per l'incomprensibilità dei testi, non è ancora apparso nelle classifiche inglesi e americane mentre ha già raggiunto ottime posizioni nella nostra Hit Parade. Intanto i Genesis hanno presentato la prima mondiale, all'Auditorium di Chicago, il loro nuovo lavoro. Lo show, assai curato dal gruppo che dà grande importanza alla coreografia, è accompagnato dalle proiezioni, su tre schermi giganti posti alle spalle dell'orchestra, di trenta diapositive che accompagnano e spiegano i temi musicali.

Tony Smith, il loro manager, mi aveva dato uno dei primi demo chiedendomi se volevo tradurre i testi per l'edizione italiana. La storia e le liriche delle canzoni mi apparvero subito alquanto difficili da decifrare ma affascinanti, avventurose, stracolme di metafore e immagini che spesso sembravano "out there".

ESCLUSIVO:
IL NUOVO PETER GABRIEL

Osservate più attentamente — è proprio lui: Peter Gabriel con capelli corti a frangetta e barba da predicatore. Con lui è Armando Gallo che da questa settimana torna a Ciao 2001 per affiancare Michael Pergolani con le notizie da Londra. Armando ha trascorso alcuni giorni in studio con i Genesis e sta organizzando una anteprima sul nuovo album del complesso inglese. Peter Gabriel e compagni si stanno anche preparando per il prossimo concerto londinese dell'Empire Pool di Wembley il 4 novembre. Gli 8.000 biglietti sono stati venduti in quattro ore. (« Italian is Beautiful » significa: Italiano E' Bello. E' sul distintivo che Peter porta orgogliosamente al petto).

Naturalmente la mia prima domanda fu dove, come e quando aveva trovato l'ispirazione per la storia.

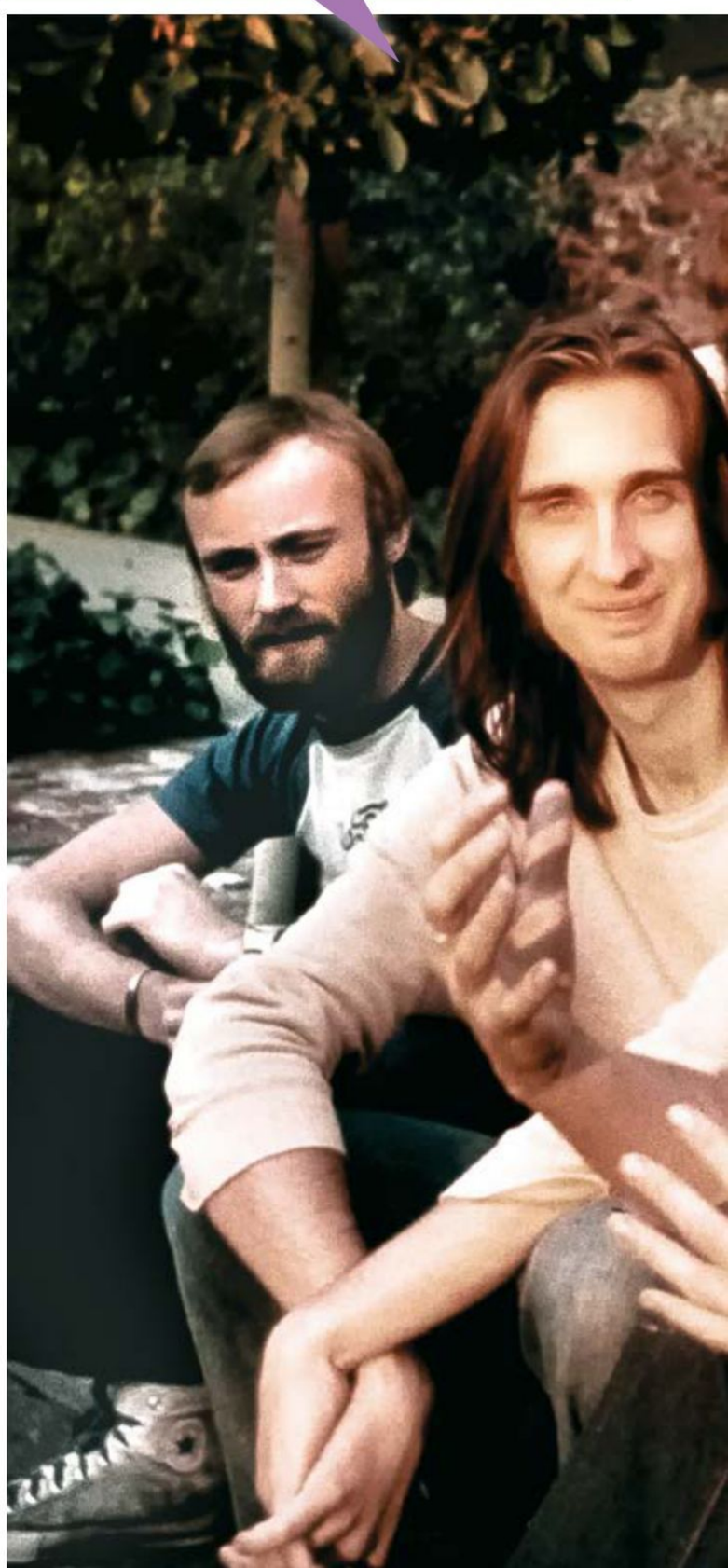
"Sono andato dove passa il treno, lì ho posato giù l'orecchio destro sui binari e la storia mi è arrivata così", ha aggiunto ridendo. Mi raccontò che Rael era di una etnia non ben determinata, un vero nuovo cittadino di una grande metropoli, come poteva essere New York. "Potrebbe essere considerato del Medio Oriente, però preferisco non dargli una provenienza ben precisa".

BARBARA WOODS

Più tardi, nella storia interna al vinile e nelle interviste a seguire, Portorico avrebbe preso piede, chissà come. Forse la giacca di pelle e la t-shirt bianca indossata dal Rael sul palcoscenico ricordavano anche i protagonisti portoricani di *West Side Story*. Ma di fatto ricordo che Peter mi parlò allora di Middle East. Io l'ho sempre considerato una specie di profeta rock e non siamo molto lontani se considerassimo Rael oggi come uno dei milioni di profughi siriani o iracheni.

Peter era un giovane di 24 anni e mezzo, ma con le occhiaie di un uomo di mezza età. Non dormiva bene da mesi. Notti insonni, colme di paure e di incubi. La sua bambina era nata con un parto difficile. Potevo solo immaginare il patema con cui immaginò e sviluppò le avventure di Rael. Il ragazzo era diventato uomo mentre rileggeva i testi dell'album con me, che cercavo di renderli comprensibili in italiano. Ci riuscii con lo stratagemma dell'asterisco per tradurre il significato che Peter cercava di dare alla frase. Era l'unico modo per carpire qualcosa in più sulla storia di Rael senza togliere il senso originale, che Peter era determinato a non elaborare. Il suo fermo desiderio era di offrire una storia di vita, di crescita, di realizzazione diversa per ognuno di noi. "Perché siamo tutti uguali, ok, ma anche unici nella nostra innata originalità". Aveva i capelli incolti e la barba lunga, ma i baffi erano rasati. Sembrava un giovane predicatore di campagna con messaggi positivi per la sua piccola congregazione. Per me era il Peter Gabriel di *The Musical Box*, di *Supper's Ready*, di *The Battle Of Epping Forest*. Era il trascinatore che

> «THE LAMB è legato da "macchinazione musicale". Non una suite vera e propria ma qualcosa di più elastico e nello stesso tempo più complesso»
> Mike Rutherford

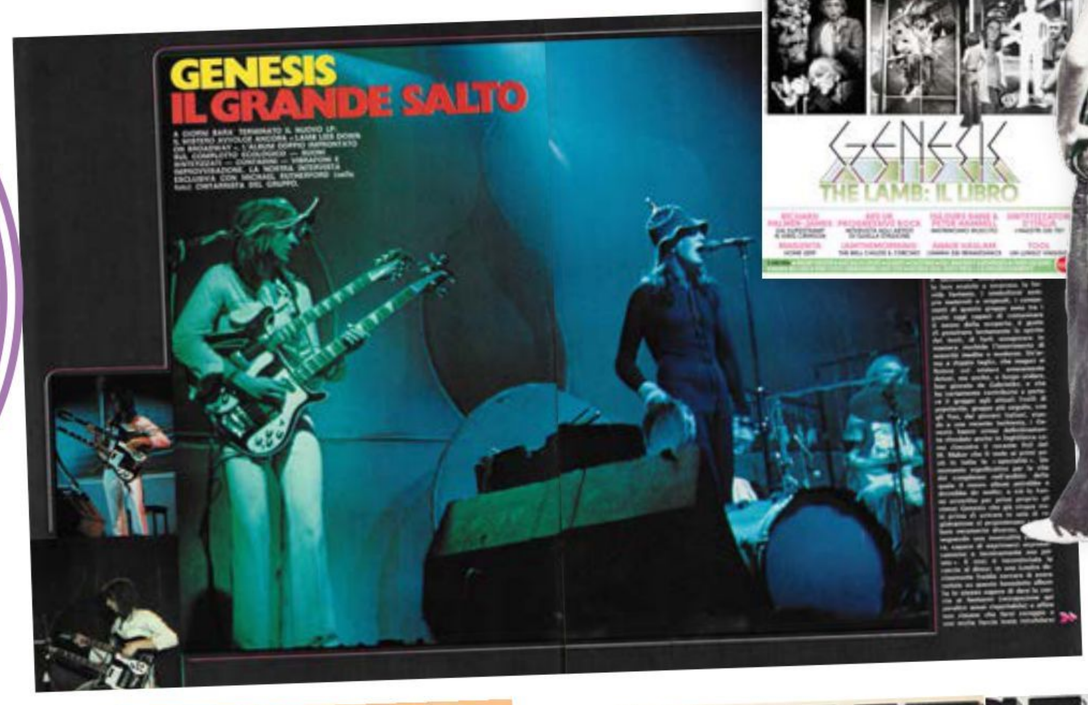


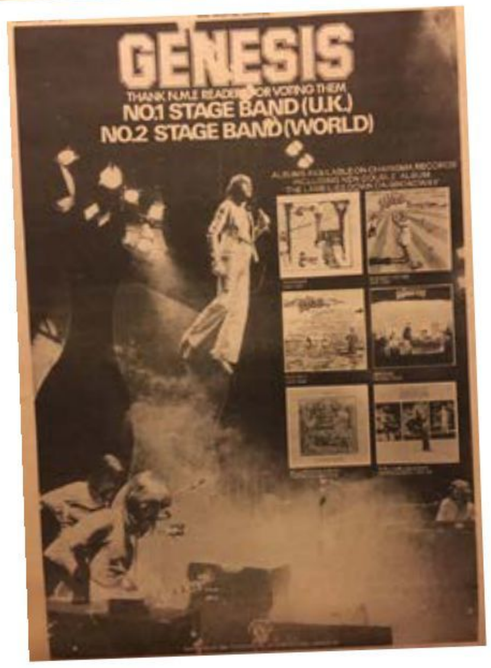
ARMANDO GALLO

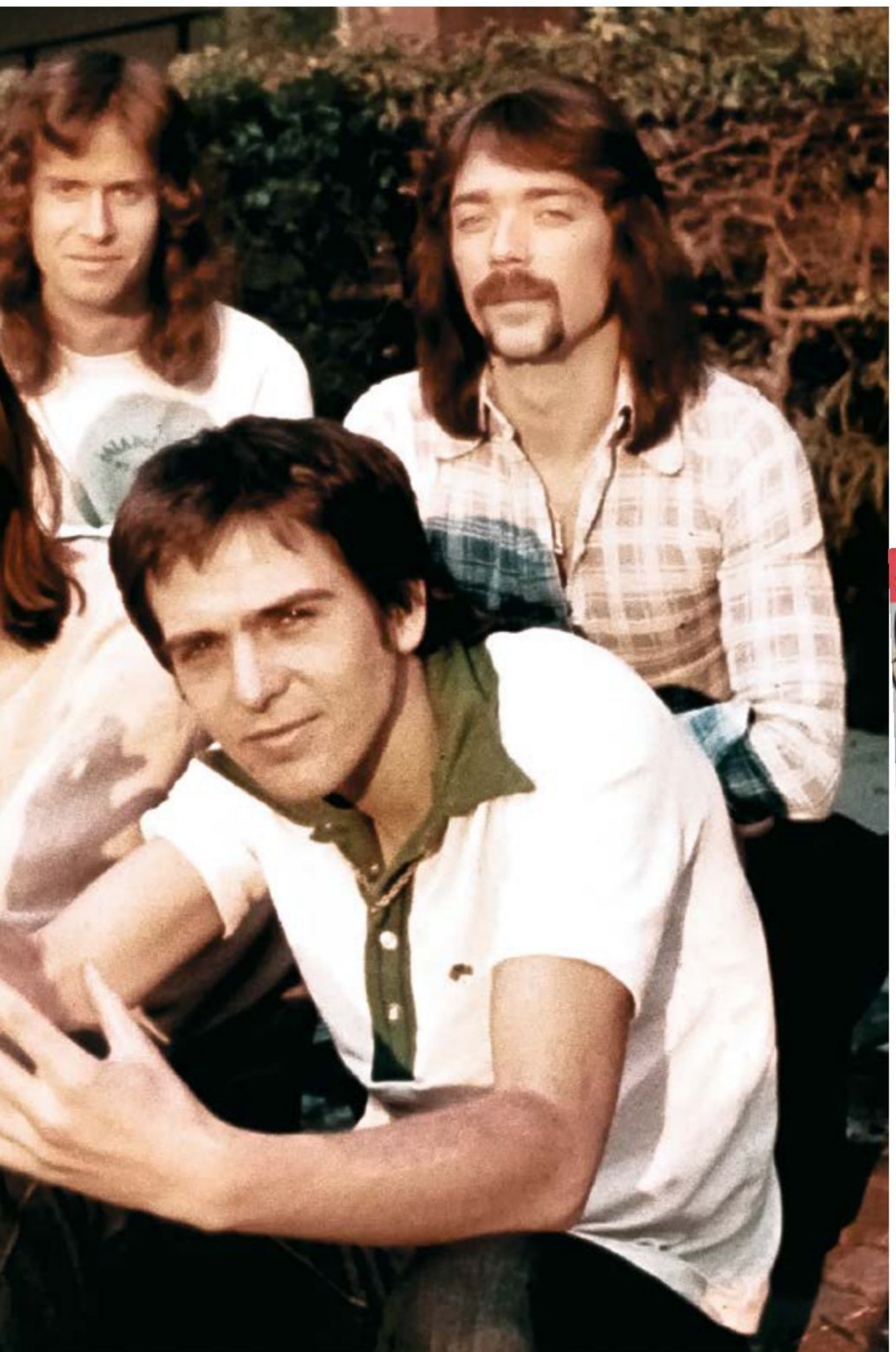
avrebbe portato Rael sui palcoscenici del mondo con THE LAMB LIES DOWN ON BROADWAY e ci avrebbe aiutati a uscire dalla gabbia dell'adolescenza, a diventare uomini scegliendo la porta giusta, tra le trentadue, e a tendere la mano al nostro fratello di turno. Era facile innamorarsi del giovane e non ancora famoso Peter… l'artista, il poeta, il cantante, il performer.
In una delle foto insieme durante quel weekend indico che è proprio matto… in realtà il dito sulla tempia sta a significare quanto ammiro la sua mente e quanto è bello entrare nel meraviglioso mondo dei Genesis!

Indubbiamente è l'immagine di Gabriel a rappresentare The Lamb più di quelle degli altri Genesis.

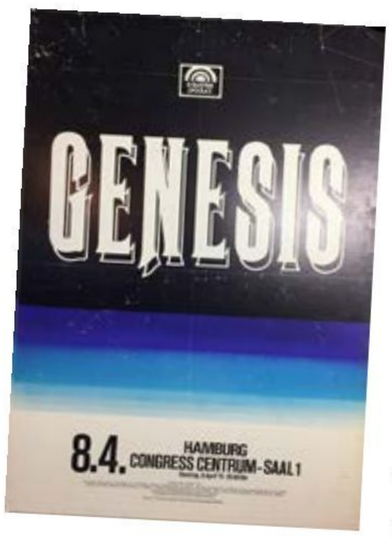
Sunset Marquis, Los Angeles, gennaio 1975.







IDEA, PROVE E REGISTRAZIONE: HEADLEY GRANGE

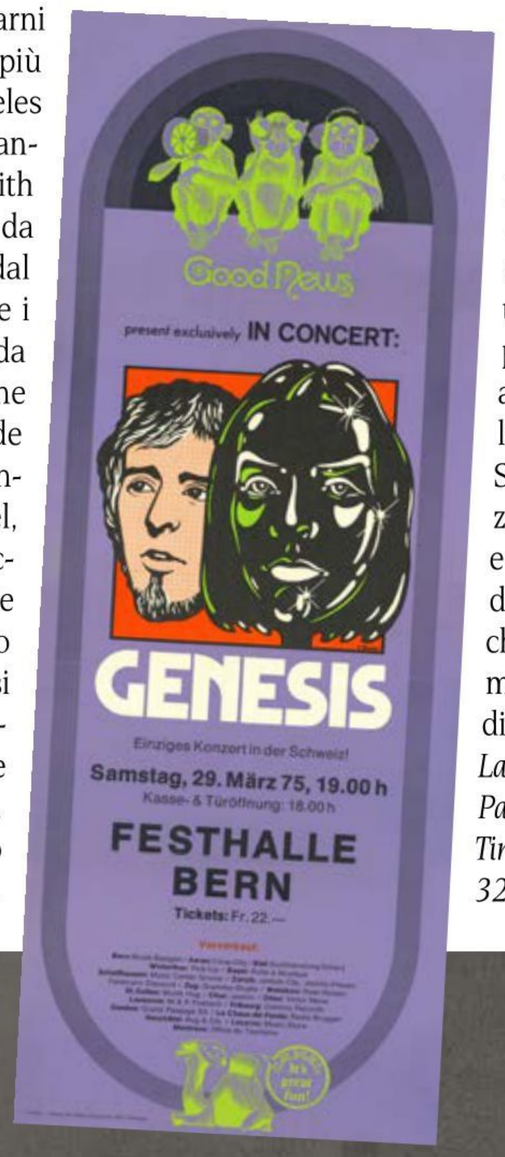


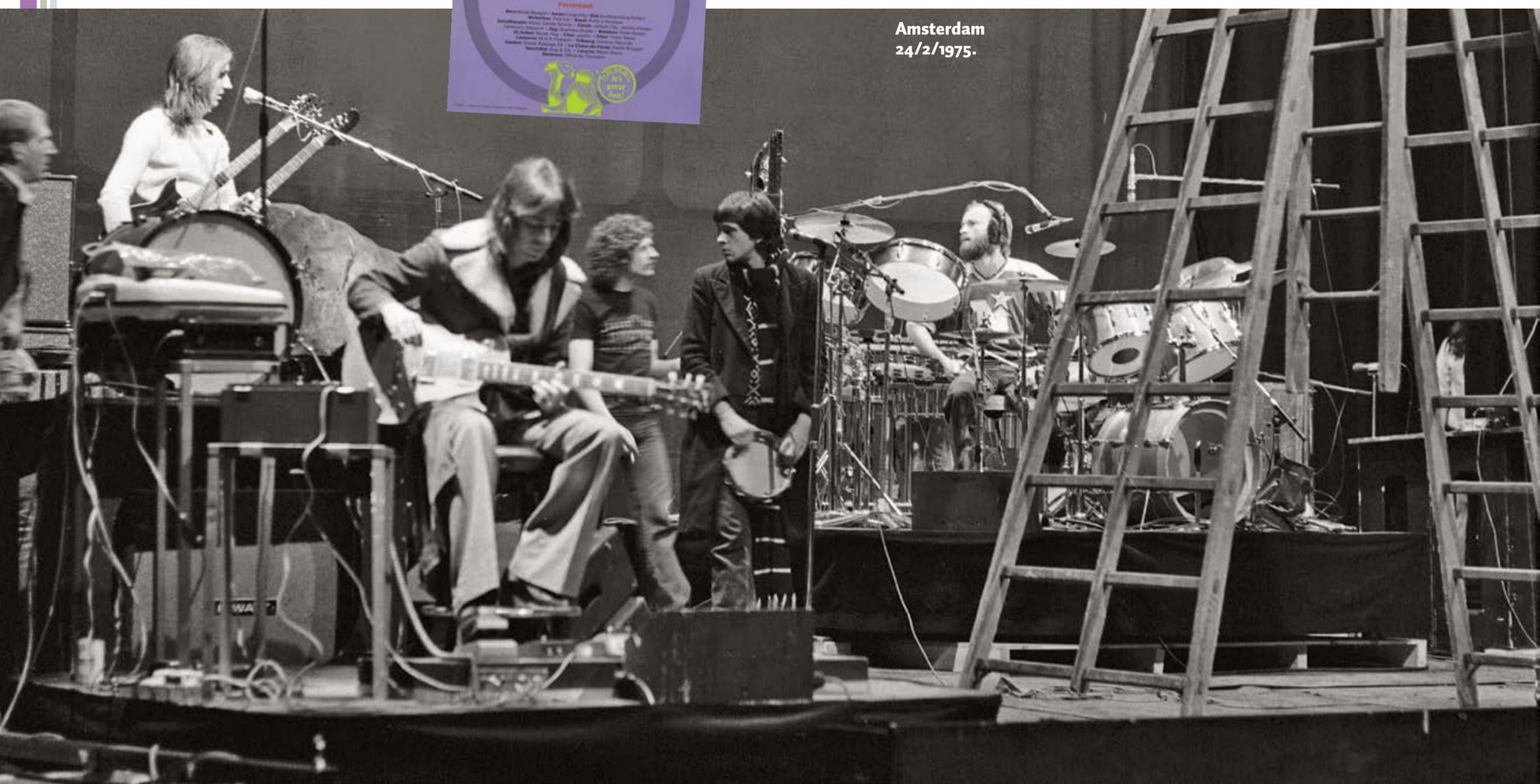
Testo: **Mino Profumo**

Prima di THE LAMB negli Stati Uniti i Genesis viaggiano ancora a scartamento ridotto e le spese superano gli scarni incassi. Non possono più bastare le serate al Roxy di Los Angeles davanti a 600 persone, occorrono grandi arene e dischi da top 20. Tony Smith ha assunto le redini del management da poco tempo e non si è tanto lontani dal vero ipotizzando una serata con lui e i musicisti a discutere sulla direzione da prendere, a poche settimane dalla fine del *Selling England tour*. La scelta cade su uno psicodramma moderno, incentrato su Rael. È l'idea forte di Gabriel, figlia dei tempi e delle sensazioni raccolte durante le precedenti tournée nordamericane. Nella band si vivono tensioni sconosciute solo pochi mesi prima: lo strapotere di Peter sul palco si traduce in sovraesposizione mediatica mal digerita dagli altri. Quando il suo soggetto viene scelto come pilastro per la nuova opera i dissapori, anziché diminuire, si accentuano gravemente. Il frontman pretende di scrivere tutta la storia, fatto mai accaduto in precedenza, gettando nuova benzina su un fuoco ormai fuori controllo. L'abile diplomazia di Smith riesce a smussare per il momento gli spigoli più acuti, ma il suo vero capolavoro è il suggerimento di far passare alla stampa e al pubblico l'immagine di un gruppo rigidamente diviso in due parti: Gabriel segregato in una camera a scrivere i testi e gli altri a comporre la musica. Non è esattamente così. Se è vero che la gran parte delle canzoni è opera principalmente di Banks e Rutherford, con significativi apporti di Collins e Hackett, è altrettanto vero che Peter ha messo mano anche alle musiche. L'attento ascolto di demo inediti rivela il suo zampino almeno in *The Lamb Lies Down On Broadway*, *The Grand Parade Of Lifeless Packaging*, *Counting Out Time*, *The Carper Crawlers*, *The Chamber Of 32 Doors* e *The Light Dies Down On Broadway*. Del resto, l'unica maniera per realizzare una nuova accoppiata disco/tour passa attraverso una certa accondiscendenza verso le iniziative del cantante, comprese le innovative idee per lo show dedicato all'intera opera.

Illuminanti, a questo proposito, sono le parole di Hackett: "Avevamo capito che se avessimo voluto fare ancora un disco insieme, l'unica soluzione era lasciare carta quasi bianca a Peter. Noi ci sfogavamo con lunghe session strumentali dalle quali è poi uscita buona parte dell'album. Spesso è dai contrasti che nascono grandi cose". Headley Grange, un ex orfanotrofio in condizioni fatiscenti nell'East Hampshire, al confine col Surrey, è la sede dove a fine maggio 1974 i musicisti si ritrovano per comporre quello che diventerà THE LAMB.

Topi, formiche, ragni, oche, caprette, un asinello e i due gatti di Peter. Questa fauna ben assortita, e non del tutto gradevole, li accompagna per oltre due mesi nell'ampia magione, che negli anni precedenti viene utilizzata pure dai **Led Zeppelin**. Circondata da 300 acri di terreno, è composta da tre piani: sopra le camere da letto e al piano terra, oltre alla vecchia scalinata di legno, diverse stanze per provare. Il lungo corridoio è famoso per la buona acustica che caratterizzava la batteria di **John Bonham** in LED ZEPPELIN IV. La cucina è un posto speciale, dove i Genesis si ritrovano per i pasti cucinati sul posto, che causano a volte difficili mediazioni tra il vegetaria-





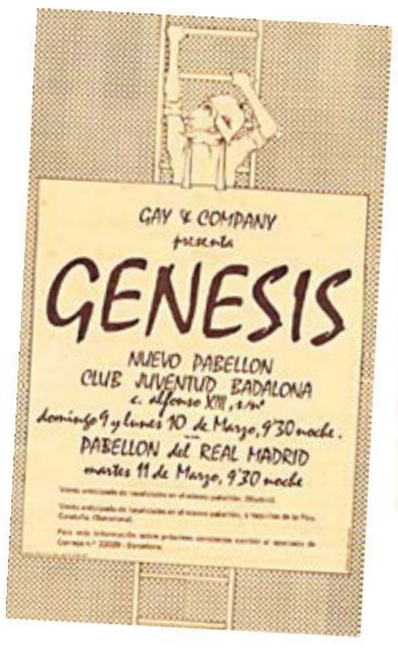
PAUL COERTEN

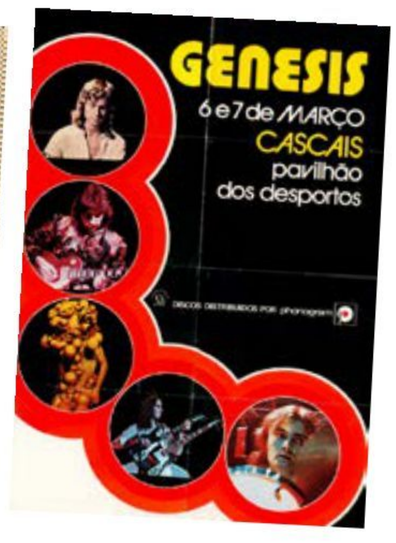
Amsterdam
24/2/1975.

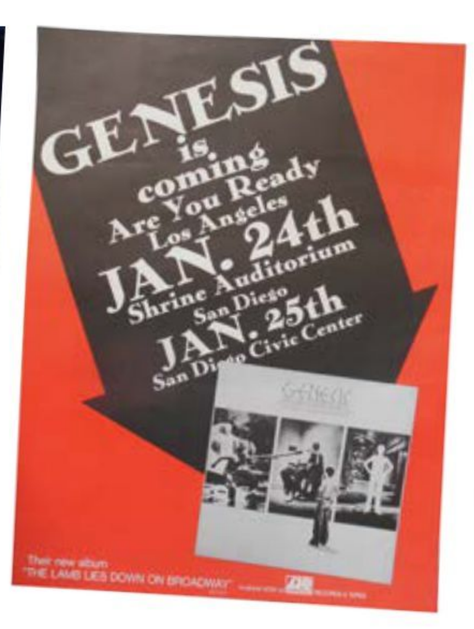
no Gabriel e il resto del gruppo. L'edificio, costruito nel 1795, ha un aspetto austero e imponente. Proprio durante la permanenza a Headley Grange, il cantante procede a un radicale cambio di look, che lo rende quasi irriconoscibile. La rasatura sopra la fronte non viene più rinnovata, lasciando ricrescere i capelli; quando questi raggiungono una lunghezza minima procede a pareggiarli. La trasformazione in Rael è iniziata con il nuovo taglio della capigliatura, che rappresenta anche una decisa sforbiciata al passato. La difficile gravidanza di Jill, che il 26 luglio dà alla luce **Anna Marie**, nata prematura e costretta a rimanere settimane nell'incubatrice del St Mary Hospital di Paddington (Londra), non aiuta a rasserenare gli animi. Peter è costretto a dividersi tra l'ospedale e lo studio, privilegiando comprensibilmente moglie e figlia, mentre la band, concentrata sul nuovo lavoro, non sembra mostrare troppa solidarietà.
Terminato il momento compositivo i Genesis – con lo studio mobile Island, il produttore **John Burns** e l'assistente **David Hutchins** – si trasferiscono per le registrazioni (2/19 agosto) a Glaspant Manor, una fattoria nel Galles. I missaggi finali vengono eseguiti a settembre nei londinesi Island Studios di Basing Street, teatro di ulteriori frizioni quando Gabriel sovraincide la voce dove non è prevista. Memorabile la sonora discussione tra lui e Hackett per *It*, dove Peter canta in una sezione che il chitarrista avrebbe gradito rimanesse strumentale.

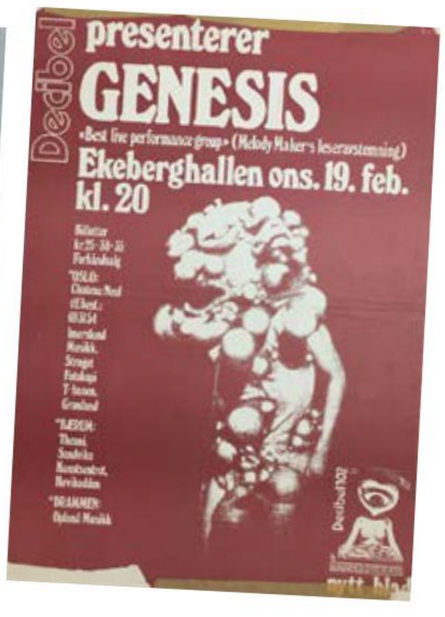
In alto: i Genesis a Headley Grange, scatto promozionale della Charisma Records.

"Ricordo un grosso battibecco con Peter. Facevamo i turni per velocizzare il missaggio finale e lui di notte piazzò lunghi testi sopra il mio riff. Era come se qualcuno avesse passato il pennello intriso di vernice rossa su un mio quadro: ero furioso, ma lasciai perdere. Misi il bene del gruppo al di sopra del mio ego, anche se ormai eravamo entità separate". In una sala adiacente alla loro, è presente **Brian Eno**, impegnato nelle registrazioni di TAKING TIGER MOUNTAIN (BY STRATEGY). Peter lo convince a dare un contributo a THE LAMB attraverso alcuni effetti, ottenuti con i suoi synth su alcune voci. L'intervento, particolarmente identificabile in *The Grand Parade Of Lifeless Packaging*, viene accreditato in copertina come "enossification", senza suscitare particolari entusiasmi nel resto del gruppo, particolarmente in Banks. Peraltro il tastierista, insieme a Rutherford, scrive all'ultimo momento le liriche di *The Light Dies Down On Broadway*, correndo in soccorso a Gabriel, incurabile ritardatario. Alla fine solo due brani contengono evidenti tracce di vecchie composizioni: *Lilywhite Lilith* è un condensato di *The Light*, pezzo del 1970 di Collins, mentre *Anyway* è ancora precedente e compare, intitolata *Frustration*, nel demo *The Jackson Tape*.
Il tour inglese, già organizzato dal 29 ottobre al 12 novembre, viene cancellato per un incidente alla mano Hackett e riprogrammato per aprile 1975: solo i biglietti di Londra (8000 tagliandi venduti in meno di quattro ore!) e di Edimburgo saranno validi per le nuove date con grande disappunto dei fan.
Il 33 giri viene pubblicato in Gran Bretagna e nel resto d'Europa il 18 novembre 1974, mentre negli Stati Uniti arriva nei negozi il 22.









LA COPERTINA

Testo: **Aubrey Powell**

"Vi interessa seguire il nostro nuovo progetto?". Inizia con questa semplice telefonata di Gabriel a **Aubrey PO Powell**, socio fondatore dello Studio Hipgnosis, l'avventura della creazione di una copertina capace di resistere al tempo in maniera indelebile.

"Mi recai al loro studio di registrazione e all'incontro c'erano tutti. Mi fecero ascoltare alcuni brani, mi lasciarono i testi e il concept. Peter mi disse: "Mi piacerebbe sviluppare la storia come un film d'animazione. Ma senza i Genesis, non vogliamo essere rappresentati o farne parte; deve essere solo la storia di Rael".

Ne parlai con **Storm Thorgerson**, il mio socio, studiammo i testi e arrivammo alla conclusione che l'unico modo di soddisfare la richiesta era creare una sorta di albo a fumetti. Ma non l'avevamo mai realizzato in precedenza, così pensammo: perché non usare fotografie in modo surreale? Studiammo una serie di trittici, in modo da inserirne uno sul fronte della copertina e un altro sul retro, così da unirli in un'unica immagine dopo avere aperto il gatefold. In sostanza, creava una narrativa intorno al protagonista e alle sue esperienze, non in senso letterale ma attraverso il simbolismo, oltre a un corredo iconografico che suggerisse il contesto folle in cui si muoveva. Così abbiamo un'immagine con lui che si issa nella realtà aiutato da un'altra copia di sé, oppure che sfonda una vetrata o sembra non avere la bocca; non può parlare perché intorno a lui ci sono le persone che lo stanno terrorizzando. Erano rappresentazioni di ciò che io e Storm avevamo dedotto dalla storia. A ogni modo, eravamo convinti che sarebbe stato fantastico da un punto di vista grafico, così tornai da loro portando alcune illustrazioni simili a ciò che avevamo in mente. Ne andarono pazzi e ci dissero di proseguire. Decidemmo di usare il bianco e nero perché più emotivo, più legato al subconscio e alla profondità dei pensieri di Rael. Inoltre eravamo influenzati dai film in bianco e nero, le opere dei precursori della modernità e cineasti surrealisti come **Man Ray**. Il nostro lavoro tracimava di queste influenze.

Abbiamo lavorato sul progetto per circa due mesi prima di ricevere il via libera. Alcune fotografie furono scattate nel seminterrato o nelle cantine della Roundhouse a Londra, altre nel nostro studio, mentre le immagini della cascata furono riprese da qualche parte in Galles. Scegliemmo la Roundhouse per le splendide arcate e perché metteva i brividi.

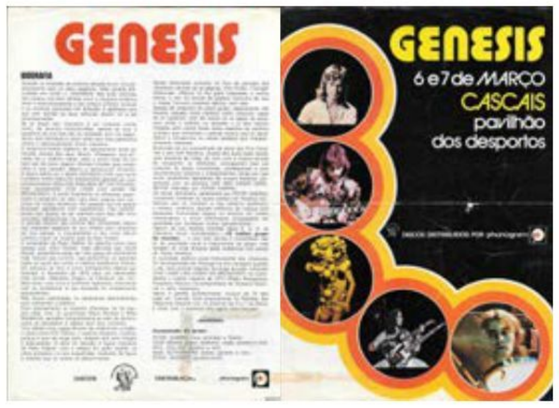
Non ci fu alcuna ingerenza dei Genesis e questo è piuttosto insolito. In seguito ho lavorato con Gabriel per realizzare le copertine dei suoi primi tre album solisti: gli piaceva essere coinvolto in ogni aspetto, ma con i Genesis…

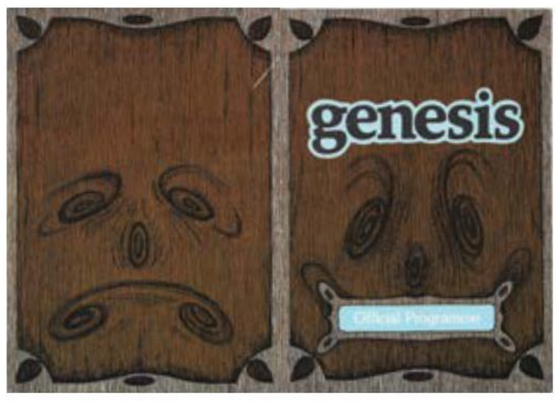
Non so se fosse la politica di allora ma in

Banks, Shrine Auditorium, Los Angeles, 24/1/1975.

ARCHIVIO RIVISTA «CIRCUS» (USA), COLLEZIONE PRIVATA MARCELLO CIRESE

quella occasione si comportò in modo democratico con tutti, sebbene la storia fosse farina del suo sacco. In genere erano d'accordo sulle nostre scelte. Molti clienti dello studio, come Pink Floyd e Led Zeppelin, ci lasciavano campo libero. Non erano interessati al perché o al percome, volevano soltanto che ci presentassimo con idee che li avrebbero fatti impazzire. Era fantastico ricevere una tale fiducia dagli artisti. Siamo stati molto fortunati. Storm soprattutto era abile a concepire immagini interessanti che poi io fotografavo. Bisogna considerare il contesto dell'epoca… le copertine che realizzavamo erano diverse da qualsiasi altra in circolazione.





Anche se Hipgnosis era uno studio grafico, lavoravamo come fotografi professionisti. Usavamo Hasselblad e Polaroid, assistenti, stativi e pannelli classici. Lavorando su un personaggio come Rael dovevamo per forza avere ordine e struttura, visto che le foto dovevano combaciare l'una con l'altra per essere unite e trasmettere un senso logico. **Peter Christopherson** (poi membro dei Coil e dei Throbbing Gristle), che all'epoca era il nostro giovane prodigio nei fotomontaggi, lavorò duramente nella camera oscura. Nella sede Hipgnosis avevamo una camera oscura e fu lui a montare le immagini intorno alla faccia di Rael, con la bocca ridotta a uno sbuffo d'aria e tutto il resto.

Per la copertina abbiamo scattato centinaia di foto. Ovviamente io ho ricevuto innumerevoli volte la stessa domanda: "Qualcuna è sopravvissuta? Ne conservi alcune tra i tuoi documenti?".

Ho sempre risposto: "Nessuna". All'epoca lavoravamo quattordici ore al giorno per tutta la settimana. Abbiamo avuto un'infinità di clienti in diciassette anni di attività, non facevamo che creare illustrazioni e scattare foto, e non mi sono mai preoccupato di sapere che fine avrebbero fatto. In quei giorni me ne infischiavo, alla fine un sacco di documenti di Hipgnosis sono rimasti nello studio di Storm, quando chiudemmo i battenti.

L'unica eccezione era una splendida illustrazione integrale della copertina aperta, fronte e retro, in condizioni perfette. L'abbiamo venduta a Gabriel, qualche anno fa. Hipgnosis deteneva i diritti per ogni lavoro, era la prassi.

THE LAMB è un album iconico, seminale. Fui subito consapevole del fatto che sarebbe stata un'opera molto importante. Lavoravamo di frequente con **Pink Floyd, Led Zeppelin, McCartney, Yes**… Per THE LAMB era come lavorare su THE DARK SIDE OF THE MOON e farsi venire delle idee per ABBEY ROAD. Ascoltai le registrazioni e, accidenti, era qualcosa di speciale: una spanna sopra i loro altri album… senza dubbio. Si allontanava drasticamente da ciò che considero il lato più strambo dei Genesis. Era la manifestazione diretta di Peter, voleva procedere in un'altra direzione rispetto al percorso fatto fino a quel momento.

Comunque, una volta terminato il lavoro, eravamo tutti soddisfatti del risultato, in particolare lui. Disse che rispecchiava esattamente il significato della sua storia: era surreale al punto giusto, conferiva profondità e serietà alla trama. Le immagini sono interessanti, ti fanno venire voglia di esaminarle nei dettagli. Se leggi i testi mentre ascolti la musica capisci il senso del personaggio e la situazione che sta vivendo. È un disco immortale. La rappresentazione in concerto è stata un vero atto di coraggio o di follia – ricordiamoci che eravamo a metà degli anni 70.

Le immagini di riviste, biglietti e poster provengono dalla collezione di Mino Profumo.

Rutherford e Collins, Shrine Auditorium, Los Angeles, 24/1/1975.

LAMB MEMORIES

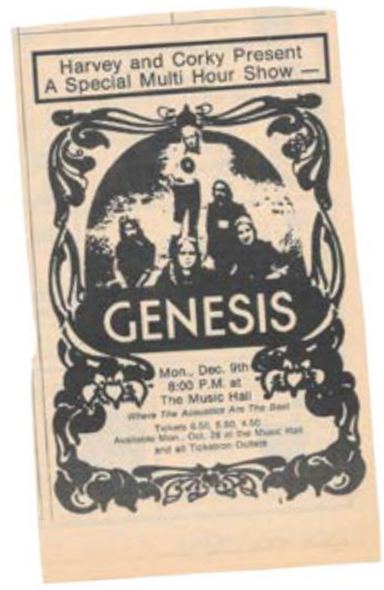
Testo: **Steve Hackett**

Io volevo che Peter restasse nei Genesis. Era un amico e un alleato quando si trattava di tentare idee insolite. Le nostre aspettative dopo l'incisione di THE LAMB erano notevoli: possedeva le qualità per cui avevamo lottato. La maggior parte dei brani furono composti da zero, frutto di prove estenuanti. Così andammo a Headley Grange, un posto assurdo che è stato frequentato nel corso degli anni da tante band. Non abbiamo registrato l'album lì, ma l'atmosfera di quel posto assurdo influenzò la composizione.

Headley Grange, ne sono convinto, aveva proprio tutto per essere considerato un luogo infestato da strane "presenze". Di notte c'erano rumori assurdi che non facilitavano il sonno; alle pareti i quadri avevano inquietanti sguardi che sembravano fissarti da qualsiasi posizione. Una mattina il pavimento del bagno crollò un attimo dopo che mi ero allontanato. Percepivo una presenza malevola. Poi il tempo a nostra disposizione terminò, dovemmo trasferirci in un posto isolato nel Galles, più rilassante di Headley Grange, anche se la sistemazione era piuttosto spartana.

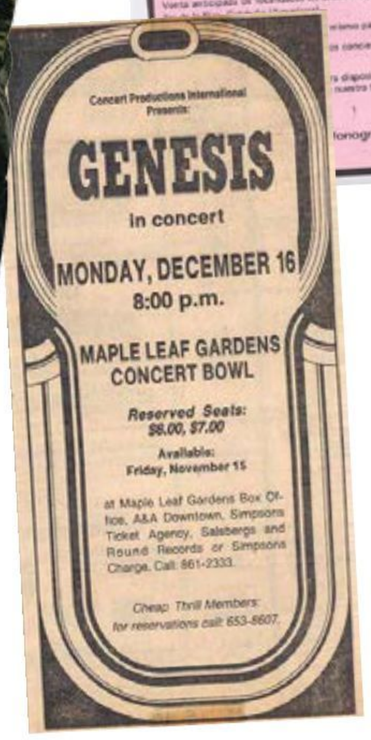
Buttai tutto me stesso nella costruzione della musica, cominciando a sperimentare suoni inusuali e diversi da SELLING ENGLAND BY THE POUND. Adoro l'ultimo remix di THE LAMB perché evidenzia tanti miei effetti, che nella versione originale rimangono sepolti nel missaggio, strati e strati di "strange noises" molto interessanti. Con il passare del tempo il mio affetto per THE LAMB è cresciuto. Le lotte intestine al gruppo ripresero al momento del missaggio finale, quando le tappe forzate a cui ci sottoponemmo per finire in tempo esaltarono le tensioni interne. Io a un certo punto rinunciai a portare avanti le mie idee, perché era chiaro che Peter se ne sarebbe andato e non avevo intenzione di far precipitare la situazione. Peter aveva accettato di venire in concerto ma poi avrebbe lasciato la band, anche se nessuno in realtà voleva che se ne andasse. Tony Smith continuava ad aggiungere date, così suonammo per oltre sei mesi. Alla fine eravamo tutti sfibrati. Inoltre, alla conclusione del tour avevamo debiti per £250.000, perciò le nostre condizioni economiche erano tutt'altro che floride. Penso che a rimetterci dalla separazione siano stati i Genesis.

> «Certi album nascono tranquillamente, THE LAMB, invece, è uscito fuori urlando e scalciando»
> Steve Hackett



ARCHIVIO RIVISTA «CIRCUS» (USA), COLLEZIONE PRIVATA DI MARCELLO CIRESE

Bruce Willis



IN EDICOLA

STONEMUSIC STONEMUSIC.IT

ANCHE IN VERSIONE DIGITALE A 4,90€

MEZZO SECOLO
di carriera indimenticabile!
SPECIALE da **COLLEZIONE**
con tanti contenuti
esclusivi e foto inedite

Scansiona il QR Code

Acquista la tua copia su www.sprea.it/davidbowie

Dai Supertramp ai King Crimson

RICHARD PALMER-JAMES HA FATTO PARTE DELLA FORMAZIONE ORIGINALE DEI **SUPERTRAMP**, HA COMPOSTO I TESTI DI UNA TRILOGIA FANTASTICA, QUELLA DEI **KING CRIMSON** DI LARKS' TONGUES IN ASPIC (MARZO 1973), STARLESS AND BIBLE BLACK (MARZO 1974) E RED (OTTOBRE 1974), E HA AVUTO UN RAPPORTO DI PROFONDA AMICIZIA CON **JOHN WETTON**. LO ABBIAMO INCONTRATO A VERUNO PER IL 2DAYS PROG +1 (7 SETTEMBRE 2019).

Testo: **Antonio De Sarno**

Abbiamo cinquant'anni di storia della musica da coprire. Partiamo proprio dal momento in cui ti affacci sul mercato come membro dell'album di esordio dei Supertramp (1970).

I Supertramp... all'epoca in Inghilterra c'era il «Melody Maker», il più antico settimanale musicale a livello internazionale (nato nel 1926, scomparso nel 2000 dopo

Sopra i Tetrad (1968), a lato Richard sul palco di Veruno con Alan Simon's Excalibur.

la fusione con il «New Musical Express», settimanale ancora esistente). Alla fine degli anni 60 il «M.M.» aveva la pagina "Musicians Wanted" con le inserzioni più importanti in assoluto. Non avevo ancora la patente e vivevo a Bournemouth, 140 chilometri da Londra, dove mi recai con **John Hutcheson**, mio amico organista, già con me e John Wetton nei **Tetrad** (repertorio non originale ma basato su quello dei loro eroi, come **Vanilla Fudge**, **ELP**, **Traffic**, **Graham Bond**). Come puoi immaginare, quegli annunci rappresentavano la cosa più interessante per noi aspiranti musicisti. Quello dei Supertramp, uscito il 9 agosto 1969, mi colpì perché, principalmente, era il più grande!

Evviva l'onestà...

Si vociferava anche che i componenti sarebbero stati stipendiati con sei sterline alla settima, una bella cifra a quei tempi. Andai, quindi, al Cabin, piccolo studio vicino a Shepherd's Bush, e scoprii che **Rick Davies**, giusto il giorno prima, aveva conosciuto e ingaggiato **Roger Hodgson**, così il posto di cantante e chitarrista erano già presi. Non cantavo tanto bene, ma feci comunque l'audizione con Roger, e Rick, se non ricordo male, suonò la batteria. Fortunatamente la cosa funzionò.

Le audizioni erano all'ordine del giorno a Londra, ma le probabilità di ricavarne una carriera erano davvero infinitesimali. Rick disse: "Non è granché come cantante o musicista, ma recita bene la parte", nonostante ciò entrai a far parte del gruppo. Per pura coincidenza, lo stesso giorno, affrontai il provino per i futuri **Wishbone Ash**, che mi offrirono il posto dieci minuti dopo che Rick mi aveva chiamato. Ogni tanto mi chiedo come sarebbe stato suonare con loro e magari fare ancora parte del gruppo oggi! Nel 1970 suonammo moltissimo, soprattutto in Germania, almeno 80 date nella seconda metà dell'anno. Ci furono delle conseguenze, non potendoci permettere l'albergo ci toccava fare su e giù per l'autostrada nel furgone. Avvennero, come è immaginabile, scontri tra le diverse personalità coinvolte.

Da sinistra: Richard Palmer-James, John Wetton, W.J. "Hutch" Hutcheson, Alec James, Pul Mead.

Album di Richard e John. Nell'altra pagina Richard, 1968.

Ho letto da qualche parte che le registrazioni non andarono bene, anche se il disco non sembra averne risentito, anzi, secondo molti rappresenta un grande esordio discografico.

Ci eravamo fissati con l'idea che il momento migliore per registrare sarebbe stato la notte. Lo studio era prenotato da mezzanotte in poi. Idea figa, ma balorda. Anzi, proprio demenziale!

Posso immaginare che costasse di meno?

Non saprei, il nostro eccellente tecnico, **Robin Black** (Jethro Tull, Pink Floyd, Egg, Steeleye Span, Black Sabbath, Darryl Way, Blodwyn Pig, Donovan, Stone the Crows, Keef Hartley Band, Wild Turkey, Spirogyra, Cat Stevens, Lou Reed, Alice Cooper, Rory Gallagher, Fairport Convention, Patrick Moraz), non faceva altro che addormentarsi al mixer, anche perché aveva già lavorato durante il giorno. Comunque, tutto sommato andò bene, ma un produttore sarebbe stato molto utile.

Perché ti chiesero di scrivere i testi?

Nessun altro voleva farlo e, tutto sommato, è la storia della mia vita. La maggior parte della gente ritiene i testi come qualcosa di estraneo al mestiere, tipo "fare i compiti". Oggi, almeno per me, è un po' cambiato in quanto ho anche la libertà di scegliere quello che voglio scrivere e non essere vincolato da impegni commerciali. Non esiste l'ingerenza da parte di produttori o case discografiche. Chiaramente il mio sogno era quello di diventare un "guitar hero", ma non ne avevo il talento, me ne accorsi attorno ai 40 anni, quando scoprii la chitarra acustica e, sinceramente, suono meglio oggi di allora.

Errori di gioventù...

Tutto cominciò, come per migliaia di altri aspiranti chitarristi, una domenica sera del 1959, dopo aver visto gli **Shadows** al London Palladium. Fu la prima volta che vidi una Fender Stratocaster. La cosa incredibile è che la sua forma, al millimetro, è impossibile da migliorare anche oggi. Divenne un feticcio anche per la forma, non solo per il suono. Ricordo le volte che la fissavo dai

Veruno (7 settembre 2019).

«Ci eravamo fissati che dovevamo registrare di notte. Lo studio era prenotato da mezzanotte in poi»

ENRICO ROLANDI

marciapiedi di Bournemouth mentre passeggiavo guardando i negozi di strumenti musicali. Fu l'era dei gruppi chitarristici, come Shadows e **Ramrods**, musica facile da suonare, da autodidatta. Il primo brano che suonai da solo fu *Ghost Riders In The Sky* dei Ramrods, mentre quello insieme ad altri musicisti fu *FBI* degli Shadows. Poi arrivarono i **Beatles** e cambiarono tutto. Chiunque poteva diventare uno scrittore di canzoni, non era più una vocazione elitaria…

…e non erano londinesi…

È un punto spesso sottovalutato, ma significò che il potere era tornato nelle mani della gente comune, in un certo senso. Dopo passarono di moda e scoprimmo la musica nera, il soul. I grandi artisti del blues intrapresero delle tournée in Inghilterra: una cosa bellissima perché potevi vedere leggende viventi come **Muddy Waters** e **John Lee Hooker** a due passi da casa. La cosa incredibile è che non capivamo dai dischi che fossero neri. Non era una cosa che ci colpiva rispetto al potere della musica stessa. Fu una buona educazione liberale in quel senso.

Rick, Roger, IN THE COURT OF THE CRIMSON KING…

Mi resi conto di quanto Rick e Roger – non ho difficoltà ad ammetterlo – avessero maggior talento di me, io ero più orientato verso cose più intimistiche. Ero cresciuto con il blues e la musica nera, non che fossi in grado di suonarla ma è quello a cui aspiravo. Era una forma di espressione più diretta ai miei occhi. Poi a fine agosto per conoscerci cominciammo a provare alla Botolph's Bridge House, bellissima fattoria dismessa nell'area di Romney Marsh nel Kent. Durante una piccola gita nel paese più vicino iniziammo un gioco per capire i nostri gusti musicali. Ognuno doveva comprare al massimo due dischi per ascoltarli insieme. Prendemmo la cosa molto seriamente, visto quello che li stavamo pagando. Io scelsi anche il primo album dei **King Crimson**, stranamente!
Rick scelse MUSIC FROM THE BIG PINK di **The Band**. Ricordo quanto rimasi sciocca-

to dagli accordi iniziali di quel disco… dal suono, dal cantare a tre voci, dalla costruzione delle canzoni, letteraria ma diretta. Questa sensazione rimase con me per tutto il periodo con i Supertramp. Sentivo che The Band riusciva a produrre musica più spontaneamente e con più cuore di noi. Non era solo la presenza di **Bob Dylan** a fare la differenza. Volevo arrivare a quel livello di musicalità… non lo dico per sminuire le composizioni di Rick e Roger, perché credo abbiano scritto delle pagine indimenticabili di musica pop, ma non era ciò che volevo fare.

Hai seguito la loro carriera dopo aver lasciato il gruppo? Hai dei rimpianti?

Onestamente? No! Non avrei potuto vivere negli Stati Uniti. Sono un europeo convinto. I concerti furono belli, sicuramente, ma era come ascoltare un gigantesco impianto stereo. Avrei preferito qualcosa di meno rigido, sempre senza volere denigrare il lavoro di Rick e Roger, naturalmente. È chiaro che mi sarebbero piaciuti i soldi, ma non sono tutto nella vita. L'unico contatto successivo? Nel 2002 Rick Davies ha deciso di pubblicare *Goldrush*, che era stata composta mentre io ero nel gruppo e mai incisa, su SLOW MOTION, album dei Supertramp uscito nel 2002.

Quindi ti trasferisti in Germania…

Conoscevo parecchia gente che lavorava a Monaco all'epoca, una generazione di cineasti che sembravano aver rotto con la tradizione pre e postbellica. Questa bella gente mi coinvolse tantissimo anche come autore di colonne sonore, inizialmente per documentari, poi per trasmissioni televisive; passavo da un lavoro all'altro, forse perché ero a buon mercato. Quei registi non avevano molti soldi, ma non volevano usare musica già edita. A me andava bene, non era solo per il denaro che guadagnavo. Nel frattempo, grazie ai testi per i King Crimson, cominciai a ricevere molte offerte per comporre liriche di altri artisti. Scrivevo per tutti perché capivo che per stare a galla dovevo entrare nella mentalità "pubblicitaria".

Dai Tetrad a Jack-Knife

Nel 1978 siamo riusciti a convincere il management di John, la EG Music, di mettere in piedi un gruppo, **Jack-Knife**, con il repertorio dei Tetrad degli anni 60. Il budget a disposizione per incidere un album fu molto limitato, ci permise solo dieci giorni nel Musicland studio di Monaco. Io e John siamo riusciti a convincere il nostro tastierista, John Hutcheson, a partecipare (adesso si occupa di ingegneria aeronautica in California); il batterista originale, invece, non fu disponibile, così usammo un session man tedesco con i fiocchi, **Curt Cress** dei **Passport**. **Jürgen Koppers**, bravissimo tecnico del suono con cui ebbi l'onore di lavorare parecchie volte nei decenni successivi, registrò e fece il mix del 33 giri. Penso che apprezzò

principalmente il fatto di non lavorare su una produzione alla **Giorgio Moroder**, al cui suono contribuì in modo significativo. Nonostante il divertimento in studio non siamo riusciti a ricreare veramente l'entusiasmo degli esordi. Alcuni momenti funzionano bene, ma nell'insieme il disco non ha la personalità che noi speravamo avesse. I WISH YOU WOULD, pubblicato nel 1979, non ottenne risultati significativi, ma l'esperienza, secondo me, c'insegnò parecchie cose.

Qual è stato il successo commerciale più remunerativo a quel punto?

Quello ottenuto lavorando per i fratelli **La Bionda**. Tanta loro musica è finita nella pubblicità, riciclata continuamente per decenni. Anche con **Michael Cretu**, quello degli **Enigma**, ho avuto un bel po' di successo. Quando collaboravo con la BMG Ariola ho scritto per un sacco di artisti. Quella figura "artigianale" che lavorava con altri "artigiani" oggi non esiste più nell'ambiente musicale. Cretu era uno dei produttori più popolari negli anni 80 (nel 1987 curò il brano *The Time Has Come* per l'album ISLANDS di **Mike Oldfield**).

Ovviamente ai nostri lettori sei noto, principalmente, per essere stato l'autore dei testi dei King Crimson nel loro periodo "rosso"...

Cominciò semplicemente perché ero amico di John Wetton dai tempi della scuola; **Robert Fripp** aveva bisogno di sostituire **Pete Sinfield** e, naturalmente, sapeva che io ero stato responsabile dei testi del primo Supertramp. A lui andava benissimo che io non abitassi in zona, in modo da non interferire con la vita quotidiana dei King Crimson. E comunque non volevo andare via dalla Germania dopo così pochi anni. Sì, era un lavoro a distanza, lavoravo con i demo, solitamente su una linea melodica definita. Qualche volta avevo solo la sequenza di accordi al piano. In MONKEY BUSINESS 1972-1997, l'album che pubblicai con John nel 1998, c'è il meglio di quei demo.

L'ho sentito eccome. Anzi, è una chicca che ci mostra lavori affascinanti che sarebbero rimasti altrimenti inediti. In particolare The *Laughing Lake* nel seguito di RED.

Anche *The Good Ship Enterprise* è molto interessante; secondo me John avrebbe sicuramente insistito con Fripp per inserire i due brani nel disco successivo dei King Crimson se non si fossero separati. *The Glory Of Winning* invece è stata realizzata con **Geoff Downes**. Adesso che ci penso, anche *Cologne* era papabile per i Crimson, una delle prime composizioni in cui contribuii molto. A John piaceva tanto, infatti ne realizzammo una versione "nuova" alla fine degli anni 90.

The Corvettes, 1964.

So che è una domanda impossibile, ma da dove arrivavano le idee per i testi?

Magari lo sapessi. Il titolo di *Starless* viene, come tanti sapranno, da *Under Milk Wood* di **Dylan Thomas**, che io e John amavamo. È una di quelle letture a scuola che rimangono per tutta la vita.

***The Great Deceiver* era riferito al diavolo...**

Sì, il diavolo negli anni 70 era un personaggio ricorrente. *Doctor Diamond* (eseguita live ma non incisa in studio), invece, era realmente esistito, diabolico ma non certo il male incarnato... una specie di imbroglione di cui parlarono i quotidiani all'epoca. *Exiles* fu autobiografico. Assolutamente. Quando scrissi il testo nel 1972, vivevo in Germania già da un po' di tempo e cominciavo a rendermi conto che non sarei tornato in Inghilterra per quanto potevo prevedere. Il fatto mi rendeva sia triste che felice allo stesso tempo. La melodia meravigliosamente romantica del brano mi spinse a essere un po' autoindulgente. Forse diventare maggiorenne in Inghilterra durante gli anni 60 oggi potrà sembrare un privilegio, quasi una fortuna, ma il decennio successivo aveva tutta l'aria di una ubriacatura e io non volevo farne parte. Le sbornie più legate alla sfera alcolica in Germania sembravano più divertenti per me. In *Exiles* soppesavo il fascino del nuovo (e sconosciuto) contro tutto ciò che di familiare era rimasto in Inghilterra. Di solito non scrivo da una prospettiva autobiografica, almeno non consapevolmente. Per fortuna John capiva la mia situazione perfettamente e aggiunse la giusta dose di melanconia all'esecuzione.

I tuoi testi raccontano delle storie...

Come nella musica country, che a me piace tantissimo, anche se raccontano sempre le stesse storie. È proprio l'aspetto che preferisco dei testi, il fatto che possano raccontare delle storie o suggerirle all'ascoltatore.

Dall'alto: fronte e retro di SUPERTRAMP (1970), SLOW MOTION (2002).

La fine dei King Crimson?

John mi chiamò per informarmi ed era piuttosto dispiaciuto. Sia lui che **Bill Bruford** pensavano di proseguire con un tour negli stadi, che probabilmente fu il motivo per cui Robert fermò tutto. Voleva evitare il pericolo che i KC diventassero famosi come i **Genesis** o gli **Yes**. Noi lo capimmo molto dopo. John e Bill sarebbero andati avanti volentieri. Quella formazione era incredibile; fortunatamente riuscii a seguirla dal vivo, soprattutto in Germania. Le registrazioni in circolazione di quei concerti trasmettono una grande energia. Ricordo che ascoltammo la registrazione di una data tedesca proprio nella mia casa a Bournemouth... e John non capiva perché Robert non volesse pubblicarla. Be', adesso l'ha

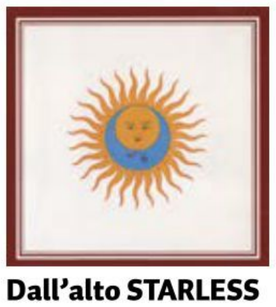
«Robert Fripp aveva bisogno di sostituire Pete Sinfield e naturalmente sapeva che io ero stato responsabile dei testi del primo Supertramp»

pubblicata! John mi parlava benissimo del concerto di Central Park, uscito nel 2000 per la DGM.

Una teoria è che Fripp percepì troppa aria di democrazia nel gruppo a quel punto, anche per l'imminente ritorno di Ian MacDonald. In ogni caso continuasti a collaborare con John e sempre su MONKEY BUSINESS c'è la bellissima *Confessions*, che suona ancora attuale.

È una delle prime canzoni che scrissi, piaceva a tutti nonostante avesse una struttura piuttosto grezza. John e Bill la resero più scattante, ma confesso che fu solo un esercizio di scrittura e non ha un grande significato per me, nonostante il titolo. Parla del music business, dello stile di vita degli artisti, ma senza riferimenti personali.

Sopra: da sinistra Erich Schachtner e Richard.



Dall'alto STARLESS AND BIBLE BLACK e LARKS' TONGUES IN ASPIC.

***Magazines* su ARKANGEL di John (1997) è un altro brano scritto insieme.**

Fu composto in brevissimo tempo, anche se di solito questo processo aveva una gestione più lunga. Lui voleva da sempre superare suo fratello Robert, un grande organista. Questo lo spingeva a cercare di essere continuamente il migliore. Nei King Crimson era difficile emergere, ma adesso la gente comincia a capire esattamente le sue grandi qualità.

Il successo commerciale degli Asia non ha permesso a molti di vedere le sue doti umane. Rimase il frontman del "supergruppo".

I supergruppi erano già finiti nel 1972. Fu una moda passeggera.

Hai lavorato anche su RAISED IN CAPTIVITY, l'ultimo album pubblicato da John.

Sul brano *The Devil And The Opera House*, ispirata a un locale di Bournemouth, a Liscombe Park, che era stato una specie di bordello ma con una facciata molto barocca. C'era un balcone proprio davanti a questa struttura, da cui una signora anziana suonava il piano, anche se non si distinguevano le note. Fu un ricordo che condivisi con John dall'infanzia. I negozianti rispettabili fecero piazzare la statua di un diavolo che fissava il locale, penso già prima della Grande guerra. John amava le storie così. Doveva ricavarci una canzone e farci suonare il violino a **Eddie Jobson**, noto virtuoso dello strumento; gli consigliò di ascoltare prima *The Devil Came Down To Georgia* di **Charlie Daniels** (successo country del 1979), dove il protagonista sfidava il diavolo "in persona" con il violino. John amava **Joni Mitchell** e il modo in cui le sue canzoni sembravano le pagine più intime del proprio diario. Come

autore andava sempre più in quella direzione. Non credo pensasse a scrivere canzoni per un album, ma capiva quando raccogliere il materiale e pubblicarlo.

Supertramp (1970) fuori del club Revolution (Bruton Place, Londra), dove presentarono l'album di esordio. Da sinistra: Richard Davies, Roger Hodgson, Richard Palmer, Robert Millar and David Winthrop.

Nell'ottobre 2016 hai realizzato TAKEAWAY, il tuo primo album da solista. Cosa ti ha convinto a esordire a 60 anni?

Be', avevo accumulato tanto materiale che mi piaceva, ma non sembrava interessare a nessuno. Alla fine ho pensato che fosse meglio che ci pensassi io. Ho cominciato a 60 anni ma non per scelta!

Nel pezzo che apre il disco, la nostalgica *Aerodrome*, il tuo timbro vocale è simile a quello di John!

Lavorando per altri artisti trascorri molto tempo con loro per dare una mano con la pronuncia, specie in Italia e Germania. Può essere un vero lavoraccio a volte, ma fa parte del mestiere. Qualche volta ti accorgi che non funziona. Quando cominci a cantare tu, cerchi l'ispirazione da quelli bravi... naturalmente come John. *Aerodrome* è una specie di sogno a occhi aperti sui fantasmi dei piloti inglesi della Seconda guerra mondiale, che cercano di capire cosa stiano facendo i giovani sulle piste ormai abbandonate dall'aviazione militare. Purtroppo si tratta di rave, per lo più illegali, organizzati da ragazzi che hanno all'incirca la stessa età dei piloti di allora.

Come faceva John con Steve Winwood...

E **Don Henley**! Se John non fosse rimasto vincolato all'idea del super gruppo corale, chissà che strada avrebbe intrapreso vocalmente? Non canterò mai bene come lui o Roger Hodgson, tanto per ritornare ai Supertramp. Con l'età perdi le tue vecchie inibizioni, ti accorgi che puoi intrattenere la gente a modo tuo. Magari in situazioni più intime, come all'interno di un pub. Avrei voluto promuoverlo di più quando uscì, ma ho sempre avuto impegni che me lo hanno impedito. Ora ho finalmente capito il ruolo del cantante in una situazione dal vivo. Ho compreso che la voce è il tuo strumento e devi curarla sempre. Prima i cantanti mi sembravano dei fissati perché stavano attenti ai colpi d'aria e tutto il resto... da Frank Sinatra a Joni Mitchell. Non si tratta solo di tecnica, è come se parlassero direttamente con te. Quello è il talento del cantante.

Halfremembered Summer, invece, gioca con l'idea che probabilmente è meglio non ricordare i dettagli precisi delle proprie follie giovanili. ***Honest Jim*** fu scritta 25 anni fa durante la dissoluzione della Jugoslavia. Il testo parla della speranza vana di trovare un capo benevolo nel momento in cui la stessa nostra sopravvivenza non è più garantita.

Alla luce della Brexit, sembra quasi descrivere una situazione post apocalittica, da far west contemporaneo.

Sì, anche oggi, come 25 anni fa, Jim sembra piuttosto distante dall'Inghilterra!

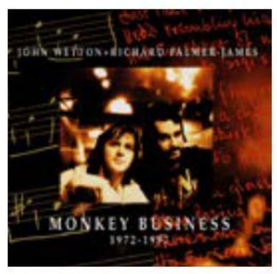
Ti ha mai spaventato esibirti dal vivo?

A partire dal 2005 ho cominciato a farlo con il chitarrista **Erich Schachtner** in un duetto acustico, il repertorio è semi classico (Django Reinhardt, Astor Piazzola, Leo Brouwer, Heitor Villa-Lobos), e ho dovuto studiare sul serio. Quello mi spaventava; il mio debutto come cantante era una passeggiata in confronto. Certo, c'è sempre l'incognita tecnica, qualche strumento che si scorda da solo e così via. A un certo punto riesci ad "annusare" il pubblico e capire da che parte sta!

Invece sul palco del Festival di Veruno, davanti a migliaia di persone?

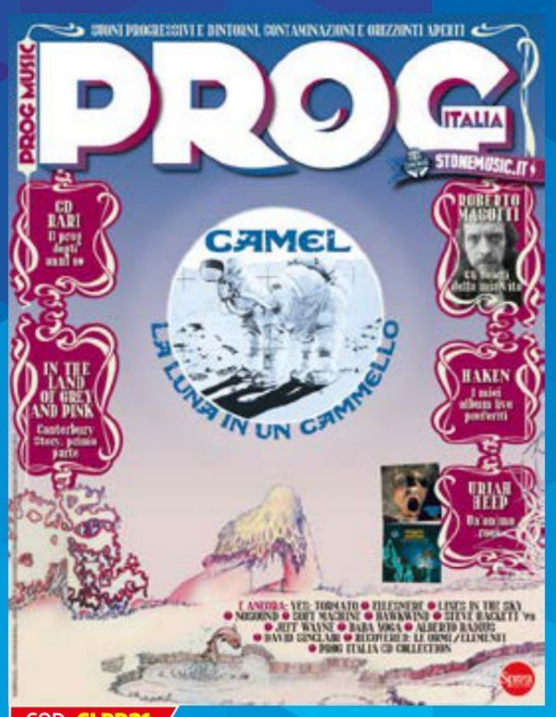
Devo ammettere che mi ha molto colpito. Sia il sostegno offerto dall'amministrazione comunale che l'atmosfera "da festival". Ho partecipato a pochissimi eventi del genere, per mille motivi, ma apprezzo il lavoro di **Alan Simon** e dei suoi musicisti. Quindi, oltre a essere in buone mani, mi sono anche divertito un mondo, come immagino si sia capito.

Supertramp 1970. Da sinistra Richard Davies, Roger Hodgson, Richard Palmer-James, Robert Millar, David Winthrop.

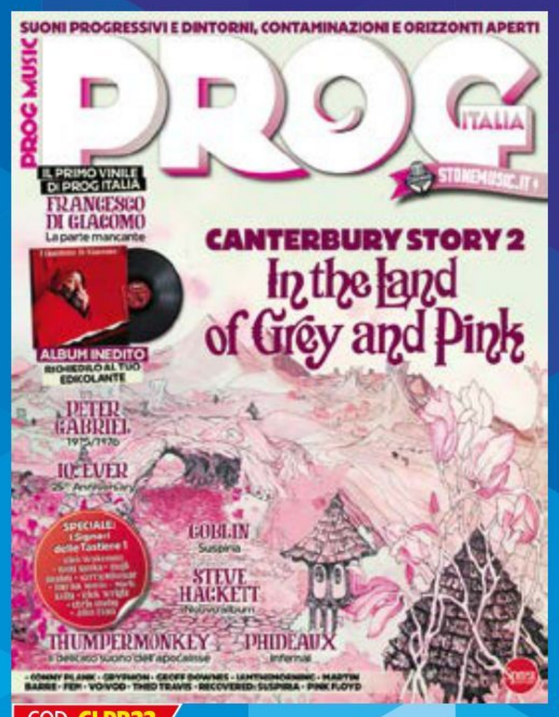


ENRICO ROLANDI

HAI PERSO UN NUMERO DI PROG?
NON PREOCCUPARTI PUOI ACQUISTARE GLI ARRETRATI!



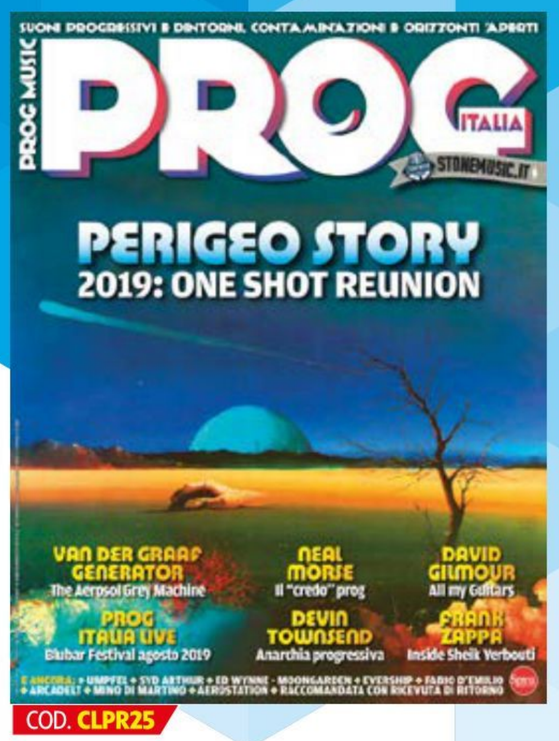
COD. **CLPR21**



COD. **CLPR22**

COD. **CLPR23**

COD. **CLPR24**

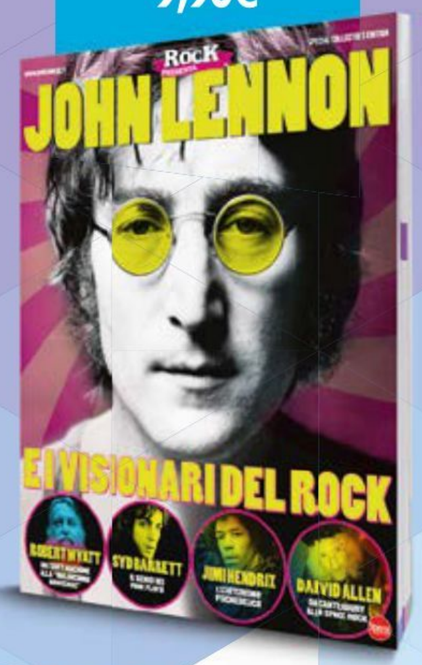


COD. **CLPR25**

COD. **CLPR26**

Se leggi PROG, ti possono piacere anche...

COD. CRMO5
9,90€



COD. CRS13
9,90 €

Completa la tua collezione ordinando gli arretrati a soli 9,90 € cad.

su www.sprea.it/prog
oppure utilizzando il modulo qui sotto

SCEGLI L'ARRETRATO CHE VUOI ORDINARE

SE VUOI ORDINARE VIA POSTA O VIA FAX, COMPILA QUESTO COUPON

Ritaglia o fotocopia il coupon, invialo in busta chiusa a: **Sprea Spa** Via Torino, 51 20063 Cernusco s/n (MI), insieme a una copia della ricevuta di versamento o a un assegno. Oppure via fax al numero 02.56561221. Per ordinare in tempo reale i manuali collegati al nostro sito **www.sprea.it/prog.** Per ulteriori informazioni puoi scrivere a **arretrati@classicrockitalia.it** oppure telefonare allo 02/87168197 tutti i giorni dalle 9.00 alle 13.00 e dalle 14.00 alle 18.00

INSERISCI I CODICI E MESI DI RIFERIMENTO delle pubblicazioni che desideri ricevere:

	€
	€
	€
	€
Totale Ordine	€

METODO DI SPEDIZIONE:

	Spedizione tramite **Corriere Espresso** al costo aggiuntivo di	€ **7,00**

TOTALE COMPLESSIVO	€

Data _____ Firma del titolare _____

Informativa e Consenso in materia di trattamento dei dati personali - (Codice Privacy d.lgs. 196/03) Sprea Spa Socio unico Sprea Holding Spa con sede in via Torino 51 – 20063 Cernusco s/ Naviglio (MI) è il Titolare del trattamento dei dati personali che vengono raccolti, trattati e conservati ex d.lgs. 196/03. Gli stessi potranno essere comunicati e/o trattati da Società esterne Incaricate. Ai sensi degli artt. 7 e ss. si potrà richiedere la modifica, la correzione e/o la cancellazione dei dati, ovvero l'esercizio di tutti i diritti previsti per Legge. La sottoscrizione del presente modulo deve intendersi quale presa visione, nel colophon della rivista, dell'Informativa completa ex art. 13 d.lgs. 196/03, nonché consenso espresso al trattamento ex art. 23 d.lgs. 196/03 in favore dell'Azienda.

NOME _____
COGNOME _____
VIA _____
N° _____ **C.A.P.** _____ **PROV.** _____
CITTÀ _____
TEL. _____
E-MAIL _____

SCELGO IL SEGUENTE METODO DI PAGAMENTO (Indica con una ✗ quello prescelto)

☐ Versamento su **CCP 99075871** intestato a **Sprea Spa ARRETRATI Via Torino 51 20063 Cernusco Sul Naviglio MI** (Allegare ricevuta nella busta o al fax)

☐ Bonifico intestato a **Sprea Spa Arretrati** sul conto **IBAN IT05 F076 0101 6000 0009 9075 871**

☐ **Carta di Credito** N. _____

(Per favore riportare il numero della Carta indicandone tutte le cifre)

Scad. _____ CVV _____

(Codice di tre cifre che appare sul retro della carta di credito)

_____

Nome e Cognome del Titolare della carta (può essere diverso dall'abbonato)

☐ CartaSi ☐ postepay ☐ MasterCard ☐ VISA ☐ Diners Club International

Il duo cameristico russo **Iamthemorning** ha faticato molto per guadagnarsi un posto nella attuale scena prog: con il quarto album in studio, THE BELL, le tematiche si fanno ancora più cupe e raccapriccianti…

CANZONI E DANZE DELLA MORTE

Testo: **Fraser Lewry** Foto: **Eggor Kree**

Quando **Marjana Semkina** era piccola, suo padre lavorava al Baikonur Cosmodrome, un'enorme struttura posizionata nelle steppe del Kazakistan, a circa 2000 km a sud-est da Mosca. Per oltre cinquant'anni, il Cosmodrome è stato un punto di riferimento per la ricerca spaziale sovietica: è da lì che è decollato il primo Sputnik e dove il cosmonauta **Yuri Gagarin** si è preparato prima di essere spedito in orbita. È anche un posto molto pericoloso e letale: la popolazione locale ha denunciato altissimi livelli di insorgenza di malattie cancerogene e pezzi di ferro avvelenato sono sparsi un po' ovunque. "La mia infanzia si è svolta nella povertà più totale", racconta Semkina dal suo appartamento a San Pietroburgo. "Il clima era terribile. Non pioveva mai. Il deserto tutto intorno. Non avevamo cibo né soldi né vestiti".

Le cose non sono andate meglio negli anni successivi, con il trasferimento a Kazan, la capitale della Repubblica del Tatarstan, una delle mete meno gradite da tutte le squadre che partecipano alla Europa League. Una delle principali attrazioni turistiche del posto è il Chak-Chak Museum, dove i visitatori possono imparare a fare delle palle di farina e miele. A livello culturale, è facile intuire che non sia il massimo.

Tutta questa serie di problematiche rende l'esistenza degli **Iamthemorning** una specie di miracolo. Il duo, formato da Semkina e dal pianista **Gleb Kolyadin**, è molto stimato da una serie di musicisti tra cui il batterista dei King Crimson **Gavin Harrison** e il frontman dei Riverside **Mariusz Duda**, e ha appena pubblicato il suo quarto album, aumentando la sua visibilità in Europa ma rimanendo ancora nell'ombra in patria. I due artisti si sono guadagnati il permesso di viaggiare e, volendo, di stabilirsi in Gran Bretagna. A Semkina piacerebbe vivere vicino al mare. Il più possibile lontano da Baikonur, ovviamente. Tornando alla musica, il nuovo album degli Iamthemorning si intitola THE BELL ed è il loro lavoro più completo: un originale misto di rock, folk e musica classica, delicato e drammatico, con il pianoforte di Kolyadin a fare da contrappunto alla bella e tormentata voce di Semkina. Si tratta indubbiamente di un disco molto cupo, anche se illuminato da improvvisi squarci di luce. Gran parte della sua cupezza è dovuta ai testi. Non a caso l'album si apre con queste parole: "A nessuno sembra interessare che mi stia rompendo in milioni di pezzi" e raggiunge il suo culmine con un brano in cui la protagonista viene sepolta viva. In realtà non c'è da sorprendersi più di tanto, visto che il precedente LIGHTHOUSE (vincitore del premio come miglior album ai Progressive Music Awards del 2016) era un viaggio in parte autobiografico nei meandri della malattia mentale. Stavolta però le tematiche sono meno personali e per questo più ambiziose. "LIGHTHOUSE parlava di me", conferma Semkina. "THE BELL meno, perché ho deciso di adottare una posizione più defilata, di non essere troppo esposta in prima persona. Per questo, e anche per i temi vittoriani, possiamo dire che si tratta di un lavoro un po' più teatrale rispetto ai precedenti".

Infatti, le tematiche vittoriane. Il concept dell'album è incentrato sulla cultura dell'epoca vittoriana, avvolto in un drappo che raccoglie tutte le suggestioni dell'arte e della storia di quel periodo. Tra i soggetti delle liriche troviamo i celebri spettacoli che utilizzavano personaggi deformi o bizzarri, la Venere Anatomica, i serial killer, le violenze coniugali, i corpi senza vita lasciati a giacere lungo le sponde dei fiumi e così via… Tutto questo potrebbe far pensare a un album impossibile da ascoltare. Invece c'è una tale leggerezza nel pianoforte di Kolyadin e nella serafica voce di Semkina, che anche i momenti più macabri sembrano illuminati da una purezza celestiale. Si potrebbe dire che questo legame con il dramma e la tragedia siano qualcosa di tipicamente russo, e infatti Marjana non lo può negare: "Siamo sorprendentemente russi. Anche se ho passato tutta la mia vita a cercare di fuggire dalla mia patria, fino a riuscirci, la lavorazione di THE BELL mi ha fatto capire quanto quel tipo di cultura sia radicata dentro di me, così come gli studi classici. Nonostante non abbia frequentato il conservatorio come Gleb, sono attratta dal teatro e dalla musica classica. Recentemente ne ho ascoltata un bel po' e una delle cose che mi sono piaciute di più è un ciclo di composizioni di **Mussorgsky** poi orchestrato da **Shostakovich**, denominato

Marjana Semkina e Gleb Kolyadin: dalla Russia con amore. E morte.

«LIGHTHOUSE PARLAVA DI ME, THE BELL MENO, PERCHE' HO DECISO DI ADOTTARE UNA POSIZIONE PIU' DEFILATA, DI NON ESSERE TROPPO ESPOSTA IN PRIMA PERSONA»

Canzoni e danze della morte. Pensandoci bene, è proprio quello che noi Iamthemorning facciamo: scriviamo canzoni e balletti. Non avrei mai pensato a Mussorgsky nell'ambito della mia attrazione per il macabro, ma c'è un punto in cui descrive nel dettaglio un bambino che sta per morire e mi è sembrato molto interessante. Quindi c'è un forte legame tra la nostra arte e la cultura russa".
Lo stesso tipo di legame non è purtroppo presente con la critica musicale sovietica, probabilmente proprio a causa dei testi che dipingono scenari di grande disperazione. "Le abbiamo provate tutte per convincere i giornalisti che non facciamo cacare... Abbiamo coinvolto una sfilza di ospiti di tutto riguardo, da **Gavin Harrison** fino all'ingegnere del suono che ha mixato gli album di **Tori Amos**. Ma non c'è niente da fare, a loro non importa nulla. Ormai sono troppo vecchia e stanca per continuare a lottare e cercare di meritarmi la loro attenzione. Preferisco andarmene".
Come dicevamo, THE BELL ha un legame particolare con l'epoca vittoriana, ma non è difficile fare un parallelo tra le storie narrate nel disco e quello che accade attualmente nel mondo occidentale. Ad esempio il brano di apertura, *Freak Show*, parla ovviamente degli spettacoli del diciannovesimo secolo in cui si esibivano persone con deformazioni o tratti somatici anomali, attirando l'attenzione dei curiosi, fino a divenire delle vere e proprie celebrità. È il caso del famoso nano Charles Stratton, in arte General Tom Thumb, per il cui funerale si riunirono ben 20.000 persone; dei gemelli siamesi Chang e Eng Bunker o di Miss Rosina, nata senza braccia e gambe: dopo aver recitato come sirena, imparò a fare l'uncinetto con i piedi. All'epoca chi era diverso era un'attrazione, un po' come i protagonisti di real tv. "È una metafora della società attuale, e di come siamo morbosamente interessati alle cose più macabre e strambe. Ricordo quanto sono rimasta colpita quando, mentre facevo zapping, mi sono imbattuta in quel programma dove fanno vedere persone di 300 kg che cercano di dimagrire. Persone che hanno dei seri problemi di salute, trasformate in fenomeni televisivi. E non sono i soli. Se guardiamo a questi eventi alla luce di quello che accadeva nell'epoca vittoriana è evidente quanti progressi abbiamo fatto dal punto di vista culturale e tecnologico, ma non mi sembra che la situazione sia migliorata. Siamo degli ipocriti. Facciamo finta di essere civilizzati e tolleranti ma di notte ci attacchiamo al computer e ci trasformiamo in stalker o troll". Qualche speranza in vista? "No, noi russi non crediamo nella speranza". Uno degli svantaggi del progresso tecnologico è che spesso invece di semplificare le nostre vite le rende più complicate. Il musicista moderno, ad esempio, deve pensare anche a vendere i suoi dischi, a comunicare online,

"*Canzoni e danze della morte* è una buona definizione di quello che facciamo", afferma Marjana Semkina.

«RICORDO QUANTO SONO RIMASTA COLPITA QUANDO, FACENDO ZAPPING, MI SONO IMBATTUTA IN QUEL PROGRAMMA DOVE FANNO VEDERE PERSONE DI 300 KG CHE CERCANO DI DIMAGRIRE. PERSONE CHE HANNO DEI SERI PROBLEMI DI SALUTE, TRASFORMATE IN FENOMENI TELEVISIVI»

a effettuare le spedizioni dei propri prodotti. Semkina si occupa di tutto questo, e ha anche un account su Patreon. Per potersi trasferire in Gran Bretagna, infatti, deve dimostrare di essere in grado di mantenersi esclusivamente con la sua attività di musicista. Patreon è una piattaforma nata per aiutare gli artisti di tutti i tipi – non solo musicisti ma anche illustratori, grafici, sviluppatori – a ricevere un supporto continuativo dai propri fan. Chi decide di entrare nel team e seguire il proprio artista preferito ha la possibilità, pagando un canone mensile, di avere accesso a contenuti e materiali esclusivi. Nel caso di Semkina, i suoi supporter possono ascoltare delle cover acustiche – recentemente è stato il caso di *My Ashes* dei **Porcupine Tree** – o addirittura dei piccoli concerti in diretta streaming, dei video, delle letture della buonanotte. La cosa sta funzionando, ma non è facile da portare avanti. "Ho sempre avuto problemi di autostima, ho sempre pensato di non essere abbastanza brava da meritare i soldi che chiedo ai miei sostenitori, specialmente se poi il loro supporto non è finalizzato alla realizzazione di un progetto ben preciso, come un nuovo album, ma è destinato piuttosto ad aiutarmi a portare avanti i miei progetti personali. Comunque si tratta di una bella esperienza. Sono riuscita a mettere insieme un bel gruppo di persone [attualmente Semkina ha 88 supporter su Patreon, *ndr*]. Durante i collegamenti in live streaming canto delle canzoni, parliamo… è come vedersi nel salotto di casa per prendere il tè insieme. I miei supporter sono molto partecipi e questo mi rende felice di aver preso la decisione di intraprendere questo percorso. Spero che il pubblico continui a crescere perché mi spinge a essere sempre più attiva".

Chiunque crei origami a forma di uccello per aiutare a raccogliere fondi per gli animali abbandonati non può vedere tutto nero, e infatti Semkina non è così. È arguta nella conversazione e ci sono dei momenti di umorismo macabro nell'album che ti fanno sbellicare dalle risate. Ad esempio in *Sleeping Beauty* (il pezzo sulla Venere Anatomica) l'artista russa prende in prestito una rima dalla famosa filastrocca *Oranges and Lemons*, oppure inventa un gioco di parole in *Six Feet*, quando parla della relazione tra il poeta **Dante Gabriel Rossetti** e la sua musa e modella **Elizabeth Siddal**: è una storia di ossessioni, tradimenti e tragedie, di rimorso e dipendenza dalle droghe che non può che concludersi con la morte. La cosa buffa è che Dante seppellì Elizabeth insieme a un volume contenente delle sue poesie, ma qualche anno dopo decise di dissotterrare il cadavere per poter recuperare il manoscritto e pubblicare i versi inediti. Non solo, si dice che la bara fosse completamente piena di capelli, dato che quelli della donna avevano continuato a crescere anche dopo la sua scomparsa. Semkina ha modificato un po' la storia: "Nella mia versione, Dante seppellisce Elizabeth ancora viva. Così lei si sveglia e scopre di essere in una bara". Ed è qui che entra in gioco la campana [the bell, *ndr*]: all'epoca molte persone chiedevano che fosse montato sulla tomba un meccanismo di sicurezza, una campana appunto, in modo tale che nel caso di sepoltura "accidentale" potessero chiamare aiuto e farsi tirare fuori.

In conclusione, che tipo di reazione si aspetta da parte dei fan dopo l'ascolto di THE BELL e di queste storie raccapriccianti? La risposta arriva dopo una lunga pausa. "Magari qualcuno inizialmente rimarrà sorpreso e meravigliato, dato che si tratta di storie un po' particolari. Ma ogni cosa ha bisogno di tempo. È capitato anche a me con altri artisti, c'è stato bisogno di fare un percorso e accettare alcune scelte creative che non erano immediatamente comprensibili. Se si ama un artista bisogna imparare a dargli fiducia".

SINTETIZZATORI D'ITALIA

Qualche momento da ricordare con **PFM**, **BMS**, **Biglietto per l'Inferno**, **Le Orme** e **Rovescio della Medaglia**. Ogni tanto bisogna parlare di storia, anche in ambito musicale. Nonostante molti pensino subito: "Eh, no, che palle la storia!"

Testo: **Valter Poles**

Un giorno del 1973

Bisogna conoscere questa macchina per capirne la straordinaria evoluzione, che ha cambiato l'orizzonte sonoro della musica. Avere i capelli bianchi e una certa esperienza ha i propri vantaggi: nel 1973 d'estate lavoravo a Pordenone nel magazzino di un negozio di strumenti musicali. Un semplice posto da aiutante, che però mi permetteva di conoscere grandi musicisti di passaggio e gli strumenti più moderni in circolazione. Un giorno il titolare mi porta nella stanza delle tastiere e mi dice: "*studiati 'sto coso appena arrivato, che domani lo fai sentire al cliente!*". Il *coso* era un **ARP Odyssey**, affascinante con le levette su sfondo nero e i grossi quadratoni arancioni dalle misteriose indicazioni. Bene, mi metto subito all'opera con entusiasmo; accendo la macchina, collegata a un ampli, *spippolo* un po' sulle levette e... niente!

Giuseppe Cossa (Biglietto per l'Inferno).

Come niente?!? Armeggio sugli interruttori alla base della tastiera, alzo la leva del portamento, che messa nel bordo sinistro può essere, per quanto ne so io, il volume generale. Dopo un quarto d'ora di puro sconforto, comincio a capire che non ho a che fare con nessun registro, come sugli organetti dell'epoca (ricordiamo che all'epoca il tastierista si chiama ancora organista), e che si tratta di una struttura a blocchi seriali. Cioè ogni modulo confluisce sui moduli, o blocchi, alla propria destra, uno dentro all'altro. In pratica finché non alzi il volume di un oscillatore, apri il filtro e contemporaneamente dischiudi un po' di inviluppo, la catena non si estende e non è possibile ottenere nessun suono!

La mancanza di dinamica non è un problema, neanche l'organo Hammond ce l'ha e neanche le altre tastiere intorno, ma la monofonia è una novità. In realtà l'Odyssey è bifonico ma solo dopo ore e ore di tentativi riesco a cavarne qualche effetto interessante. Nessuna memoria per i suoni, bisogna smanettare continuamente sul pannello, e quando trovi qualcosa di affascinante ti segni le posizioni dei cursori chiave su un foglietto o... perdi tutto.

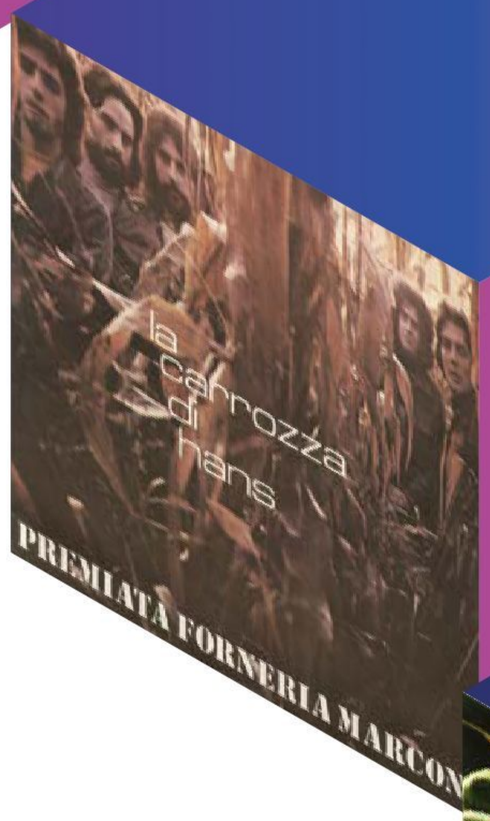
ENRICO ROLANDI

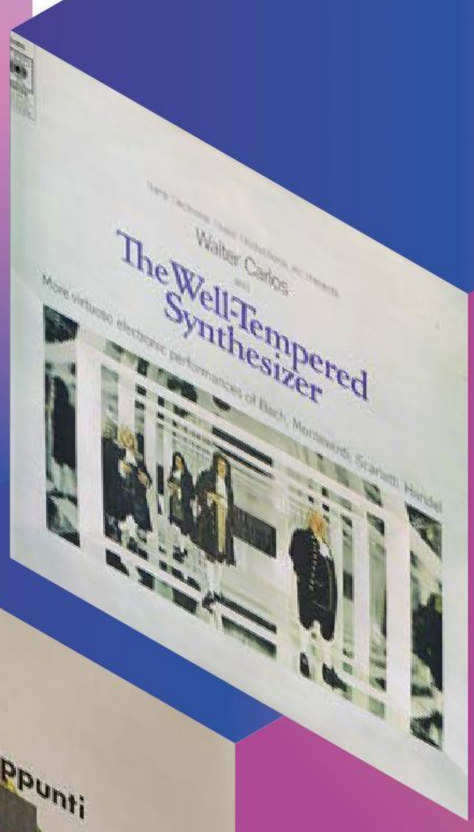
Memorie sparse

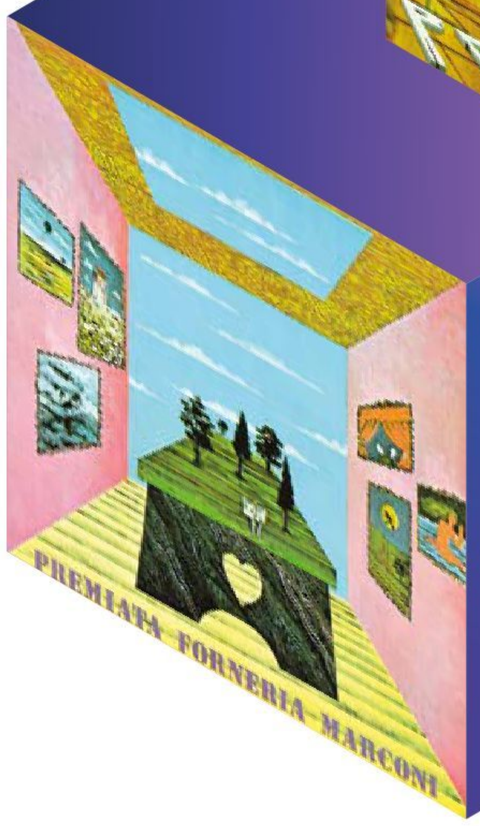
Ricordo che in una intervista **Vittorio Nocenzi** mi confidò che conservava ancora le mascherine originali da sovrapporre al **Minimoog**, che erano di cartone bucato in corrispondenza dei vari potenziometri. Servivano per segnarci la posizione dei pomelli dei suoni importanti. Il giorno dopo comunque, con alcune *sweeppate* di filtro e qualche portamento, ero riuscito a colpire il cliente che purtroppo mi portò via lo strumento. Ma ne arrivarono altri.

Altri... già, ma quali? L'Odyssey era riservato all'ambiente dei professionisti, costava più di un milione di lire, ma il popolo squattrinato e i gruppi di studenti si arrangiavano con l'economica produzione italiana: il **Davolisynt**, privo di filtri e di inviluppi, o il **Synth FBT**, pieno di oscillatori e vibrati ma senza nessun filtro o inviluppo serio. E intanto le nuove sonorità, sdoganate dagli **ELP** e

«Franco Di Sabatino era un tastierista piuttosto preparato, ma in CONTAMINAZIONE del Rovescio della Medaglia le funamboliche dita che pigiano sui sintetizzatori sono quelle di Luis Bacalov»







FRANCESCO DESMAELE

In alto: Vittorio Nocenzi con Guido Bellachioma al *Progressivamente Free Festival* 2016. Qui sopra Luis Enriquez Bacalov.

Claudio Canali (a sinistra) e Tony Pagliuca (a destra).

dalla **PFM** si facevano avanti prepotentemente. Il popolare THE WELL-TEMPERED SYNTHESIZER (1969) di **Walter Carlos**, che riproduceva al Moog i brani più famosi di **Johann Sebastian Bach**, era entrato prepotentemente nell'immaginario collettivo: "*Che roba è? Sembra musica classica ma con suoni del futuro*". Tutti spiazzati…

Robert Moog, che commissionò l'opera all'artista, aveva raggiunto l'obiettivo: un buon demo pubblicitario per le sue macchine e grande fama per Walter, che da lì a poco fu intervistato anche su «Playboy» per l'operazione chirurgica che lo trasformò in **Wendy Carlos**. L'artista ammise un curioso errore nelle registrazioni, confessando di aver sbagliato completamente la velocità dell'*Invenzione a due voci in Fa maggiore*: assurdamente rapida. Registrata lentamente e poi riprodotta troppo velocemente. Si era fatto prendere la mano dall'entusiasmo, il risultato era un effetto poco credibile ed esagerato.

Oggi tutti conosciamo la storia del primo Minimoog arrivato in Italia, consegnato a una squattrinata PFM degli esordi dalla ditta Monzino, che lo distribuiva in anteprima nel nostro Paese. Il gruppo era alle prese con la registrazione di *Impressioni di settembre* e, attratta dal Moog in *Lucky Man* degli ELP, promise alla Monzino che, se glielo avesse affidato per terminare il lavoro in studio, ne avrebbe fatti vendere almeno 10. A questa affermazione seguirono le grandi risate del **M° Felice Fugazza** (titolare della prima cattedra di Musica Elettronica al conservatorio di Bologna), che nel 1971 dava dimostrazioni dello strumento alla Fiera di Milano per conto della Monzino, e dei dirigenti della società. D'altronde il Minimoog costava quanto un miniappartamento: due milioni e mezzo di lire. Tutti sarebbero stati già felici se ne avessero piazzati due o tre, però l'accordo fu suggellato con le seguenti parole: "*Ci ritroviamo a cena dopo qualche mese dall'uscita del disco e vediamo cosa sarà successo… se ne avremo venduti più di dieci allora ve lo potrete tenere*". Sembra che i Minimoog venduti grazie alla popolarità di STORIA DI UN MINUTO risultarono parecchie decine, così **Flavio Premoli** non si separò più dalla macchina.

E qui dobbiamo aprire la pagina riservata ai Maestri. Che ne fa del nuovo strumento Premoli? A parte il celeberrimo riff strumentale di *Impressioni di settembre*, che ha quel bel grasso suono pieno di portamento, il tastierista nel successivo PER UN AMICO oltrepassa i limiti della monofonia con una serie impressionante di sovraincisioni. In *Il banchetto*, già dal minuto 4'08" si scatena in una elaboratissima fantasia di contrappunti e armonie sovrapposte; quasi un minuto di pirotecniche sonorità con continui cambi di tempo e una perfetta sincronizzazione (non esisteva allora la quantizzazione ritmica del midi). Noi sappiamo ora che per registrare ogni suono bisognava cercarlo sul pannello, provare e ritoccare finché risultasse convincente, poi provvedere subito a registrare su nastro le diverse tracce di armonia con lo stesso suono. Non potevi farlo il giorno dopo, rischiavi di non ritrovarlo più! Poi l'esecuzione doveva essere costantemente precisa, altro che editing postumo. E qualche volta il Moog decideva di perdere l'accordatura, magari proprio durante la registrazione e, quindi, dovevi rifarla… un lavoro pachidermico!

E chi si ricorda del **Banco del Mutuo Soccorso** con il synth quando apriva i concerti con una tempesta di raffiche di vento e di tuoni, scandita dal rintocco feroce di un metronomo (*Miserere alla storia*, poi apparsa su DARWIN!)? Possente la teatralità di **Vittorio Nocenzi** che faceva calare una manata sulla tastiera del Moog da cui scaturiva un boato, allargato dal *release*. Su *L'evoluzione*, sempre su DARWIN!, Vittorio, oltre le convenzioni, crea sul synth qualcosa di estremamente evocativo. Al minuto 7'40" i bassi, estremamente poderosi, fanno da contrappunto a un clarinetto; un leggero attacco metallico e un grosso sfasamento di oscillatori danno l'idea delle grandi piastre metalliche usate dall'orchestra per creare il tuono. Un effetto da trattenere il fiato. A 12'16" c'è un suono raschiato, oscuro, quasi una distorsione con il noise. Niente di ammiccante o di spettacolare per strappare applausi, ma solo evocazione pura. Grandioso…

Come non parlare di *Traccia II*, incredibile danza rinascimentale inclusa in IO SONO NATO LIBERO (1973)? È il tripudio di contrappunti raffinati tra il pianoforte, la moltitudine di sintetizzatori, che richiamano spesso le sonorità dei corni, e la tromba di Maltese: Nocenzi ha sempre cercato nei suoni qualcosa di caldo e di celebrativo. Il **Biglietto per l'Inferno** dal vivo usava il Minimoog in modo spettacolare. **Baffo Banfi** e **Giuseppe Cossa** formavano un poderoso

duo alle tastiere, meno sinfonici del Banco però esplodevano per l'energia del live (purtroppo non abbastanza messa in rilievo nelle incisioni in studio). Banfi si dedicava esclusivamente al Minimoog, filtrato dall'Eco Binson (unità di generazione dell'eco di costruzione italiana, ampiamente usata anche dai **Pink Floyd**), mentre Cossa si dedicava alla solida tessitura delle architetture armoniche. Ho avuto la fortuna di vederli dal vivo due volte, ricordo ancora un brano estremamente suggestivo, mai apparso su disco: *Il sole splende per tutti*. Si trattava di una sorta di recitato da parte di **Claudio Canali** (scomparso il 28 agosto 2018), che lo eseguiva armato di un grande gong (Tam-Tam) dal fragore devastante. Cominciava recitando lento al microfono alcune sentenze: "*Per quei poveracci che… nel gelo dell'inverno, cercano un po' di calore in chiesa… e il sacrestano li sbatte a scaldarsi fuori*". Poi prendeva forza lentamente per colpire il gong con la massima violenza. In quell'istante Banfi al Moog esplodeva con effetti spettacolari, ampliati in una enorme profondità dall'Eco Binson. Ho ancora in mente l'effetto costruito col generatore noise, simile a un grande fascio di rami secchi che veniva piegato in due, fino a spezzarli tutti… veramente devastante! Successivamente il frastuono si spegneva e Canali ricominciava con un'altra sentenza: "*Per quelli che…*" e così via, con Banfi sempre più scatenato al Moog. Peccato che il brano non sia mai stato inciso… il pubblico era allibito e ammutolito, non solo per la profondità delle denunce a sfondo sociale ma per la fantasia creativa e la novità delle sonorità. E poi c'è **Tony Pagliuca** (**Le Orme**) su *India*, capolavoro sonoro da CONTRAPPUNTI (1974): il gruppo voleva denunciare il vergognoso cambio di rotta politico dell'India, da sempre meta delle menti più ispirate, che si dedicò alla costruzione della bomba atomica. A 1'02" Pagliuca inventa un'architettura di suoni elettronici, come una serie di orologi impazziti che riempiono l'arco stereofonico di melodie aspre e dissonanti ma estremamente affascinanti. Anche qui più di un minuto di pura creatività elettronica. Il synth più virtuosistico appare in CONTAMINAZIONE del **Rovescio della Medaglia**: l'orchestra, arrangiata da **Luis Enriquez Bacalov**, e il gruppo rock dialogano con un'impressionante cavalcata rock di sintetizzatori, che operano sui temi del *Clavicembalo ben temperato* di Bach. **Franco Di Sabatino**, entrato proprio allora nel gruppo, era un tastierista piuttosto preparato ma in quell'album le funamboliche e virtuosistiche dita che pigiano sui sintetizzatori sono quelle proprio di Bacalov mentre dal vivo eseguiva tutto Di Sabatino. Ed eravamo ancora nel 1973, quando la tecnologia era costosissima e riservata a pochi eletti. Oggi chiunque abbia un vecchio pc, può divertirsi a smanettare sul pannello di un Moog, almeno nella versione virtuale, in modo totalmente gratuito. Per *godere* basta scaricare la suite *Elektrostudio*, completa di sintetizzatori importanti come Micromoog, Minimoog, Solina, Arp Odyssey e tanti altri, dal sito *www.vst4free.com*, sia le versioni VST che standalone; si possono provare una valanga di suoni già presettati, ascoltare nuovi timbri avanzando con F8. Anni fa avevo chiesto a Banfi di ricostruire i suoni storici con un Minimoog virtuale, così da mettere a disposizione dei lettori di una rivista per cui scrivevo. Mi rispose: "*Ah no! Io sono della vecchia guardia, senza pomelli veri sotto le dita non saprei dove mettere le mani*".

Pur essendo strumenti gratuiti si tratta di "roba" seria: con un sequencer e una tastiera controller si può affidare ogni pomello e cursore della tastiera ai vari filtri e inviluppi del synth virtuale, ciò è possibile con il comando *Learn* che istruisce lo strumento a rispondere direttamente ai pomelli disposti sulla propria tastiera fisica. Chi possiede l'iPad o l'iPhone è ancora più fortunato. Si tratta di macchine che già molti artisti importanti portano sul palco da tempo, vedi **Jordan Rudess** dei **Dream Theater**. Sullo store della Apple possiamo trovare a pochi euro le versioni di tutte le macchine storiche targate Arturia, o addirittura dall'autentico marchio Moog. Collegato l'iPad a una qualsiasi tastiera, ci portiamo in giro l'anima del Minimoog in versione aggiornata: polifonica, multitimbrica, con dinamica, memorie ed effetti delay, chorus e riverbero. Un lusso che i nostri artisti dei primi anni 70 non potevano neanche ipotizzare!

Eppure, pur con i limiti pazzeschi dell'epoca, i nostri Maestri sono riusciti a regalarci opere immense e le sonorità che ancora oggi ci fanno sognare.

Pubblicità degli anni 70 dell'Arp Odyssey.

A sinistra, pubblicità dell'Arp Odyssey con Peter Robinson, all'epoca nei Brand X. Sotto: da sinistra, Minimoog, Arp Odyssey e il Davoly Synt.

LA PAZIENZA È LA VIRTÙ DEI FORTI

Ancor prima della sua uscita FEAR INOCULUM (30 agosto 2019) è stato l'album più chiacchierato degli ultimi anni. C'è chi pensava che questo momento non sarebbe mai arrivato, ma alla fine i TOOL hanno portato a termine la loro missione e l'album tanto atteso è ora realtà. Ma cosa è successo nei 13 anni, e anche qualche mese in più, dopo la pubblicazione di 10.000 DAYS? Perché è passato così tanto tempo? E l'attesa è stata ripagata?

Testo: **Lorenzo Barbagli**

In un arco di tempo davvero lungo una normale band fa in tempo a costruirsi una carriera e concluderla, tanto da poterci scrivere una monografia. Ma in questa sede non stiamo parlando di una "realtà" qualunque. Stiamo parlando dei Tool, gli esoterici, sfuggenti, venerati, mitizzati Tool. Già famigerati in passato per le lunghe pause intercorse tra un album e l'altro, questa volta **Adam Jones** (chitarra), **Justin Chancellor** (basso), **Danny Carey** (batteria) e **Maynard James Keenan** (voce) si sono superati, incuranti della crescente attesa e pressione, creatasi nel frattempo intorno a una nuova uscita. Da una parte ci ha pensato la stampa a tenere costantemente i riflettori puntati su qualsiasi accenno di progresso nei lavori, dall'altra la Rete ha fatto il resto, generando speculazioni, fake news e meme in abbondanza.

Da sinistra Justin Chancellor, Danny Carey, Maynard James Keenan e Adam Jones.

TRAVIS SHINN

«PUOI ESSERE BRAVO A CREARE UNA CANZONE POP, MA NOI PREFERIAMO ESPLORARE UN'IDEA PER CAPIRE PAZIENTEMENTE DOVE CI PORTA»

JUSTIN CHANCELLOR

Gli chef del prog metal si godono un meritato riposo dopo aver cucinato per molto tempo il nuovo album.

Lo stesso Carey non si capacita di tale successo, a dispetto della complessità musicale e della volontà di mantenere un basso profilo: "È veramente strano il fatto che la nostra musica sia così popolare, il nostro pubblico sembra addirittura cresciuto a prescindere se pubblichiamo qualcosa o no. Ci vuole tanto tempo per scrivere le nostre canzoni anche perché è un processo organico che coinvolge tutti, non c'è un songwriter singolo. Suoniamo insieme, prendiamo pezzi e frammenti e poi scolpiamo le canzoni". Jones: "A dispetto delle stagioni trascorse vorrei avere qualcosa di nuovo da dire, ma l'approccio che abbiamo è rimasto lo stesso. Siamo solo più vecchi, abbiamo cose differenti che ci influenzano e altre distrazioni che ci rallentano e occupano le nostre vite. Io, Justin e Danny ci incontriamo, buttiamo giù qualche riff per poi tornarci sopra con del nuovo materiale. È come riscoprire le proprie radici". Nelle interviste rilasciate più volte è stata sottolineata la rigidissima etica di lavoro della band. I musicisti per primi si confessano frustrati per questa interminabile odissea, che li ha portati addirittura alla soglia dello scioglimento. Chancellor: "A volte pensavo di aver quasi finito. Avevamo scritto un album e delle canzoni fantastiche, poi abbiamo gettato tutto e ricominciato. È stato devastante". Carey: "Ero pronto ad andarmene. Se gli altri non fossero riusciti a venirne fuori, sarei andato a suonare con altre persone". Oltre a questo Keenan, che è il più espo-

TRAVIS SHINN

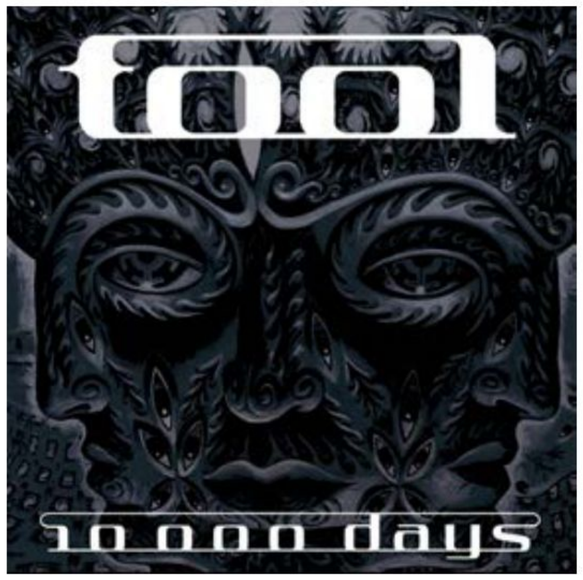
sto al pubblico, ha dovuto subire vessazioni continue dai fan, dai messaggi su Twitter per sollecitare l'approdo dei Tool su Spotify, fino a minacce di morte legate al ritardo del nuovo album. In realtà il cantante si è adoperato più volte per incalzare i compagni ed è il meno responsabile di queste situazioni. Anni dopo abbiamo scoperto come il "metodo Tool" sia stato una delle cause dell'abbandono del bassista **Paul D'Amour** nel 1995, durante la registrazione del secondo lavoro, ÆNIMA: "Il loro processo creativo è straziante e noioso, immagino di non aver mai provato il desiderio di suonare un riff cinquecento volte prima di poter confermare che è buono. Ecco perché gli ci vogliono otto anni per assemblare un album". Questa volta però i Tool non si sono risparmiati: FEAR INOCULUM contiene sette tracce per 80 minuti di musica, concepiti e realizzati attraverso parti multitematiche, tempi dispari e poliritmie. Ed è proprio dietro questi particolari che si cela uno dei fili conduttori del disco, lo stesso Jones ha rivelato l'importanza che il numero sette ha avuto per l'album: "Molti dei riff che Justin e io abbiamo scritto erano in 7/4 ed è strano, perché non ci siamo messi di proposito a scrivere in 7: venivano fuori naturalmente. Quando abbiamo finito ho detto agli altri: 'Dovremmo intitolare l'album VOLUME 7', perché ci sono 7 tracce e molte si contano in 7".

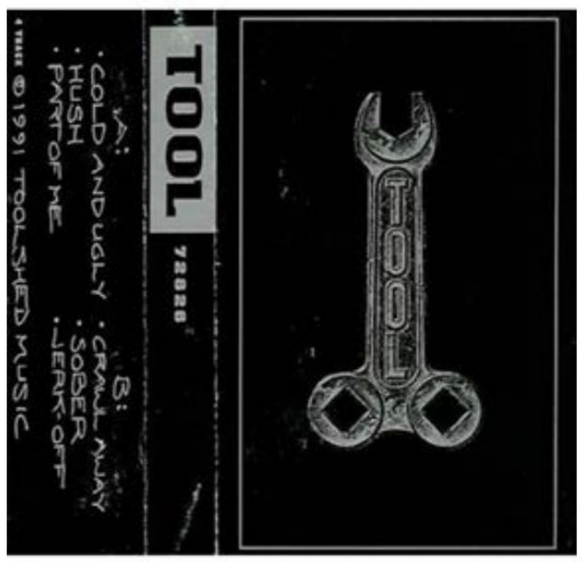
Alcuni manifesti testimoniano l'attività live dei Tool in questi anni. Al contrario del lavoro in studio, non si sono fatti pregare per comparire ogni anno in un buon numero di festival, almeno negli USA.

1. Confronti impossibili

Lasciando momentaneamente da parte il *focus* principale; in questi anni si è parlato anche, non con meno attenzione, del capitolo ristampe e streaming. Argomento che ci dà l'occasione per un attimo di ripercorrere l'importante opera complessiva del gruppo. Non che ai quattro manchino entrate in termini di denaro, ma riconducendo il discorso a una prospettiva squisitamente venale, stupisce l'assoluto disinteresse nel capitalizzare un repertorio che li ha resi tanto desiderati. Una questione che in tredici anni di immobilità artistica avrebbe smosso su vari fronti qualsiasi altra band, invece i Tool si sono tenuti costantemente fuori dalle piattaforme streaming e non hanno mai ristampato le agognate versioni in vinile di ÆNIMA e LATERALUS, facendo arrivare i limitati pezzi originali a quote da capogiro su siti di compravendita come eBay e Discogs. In più basti pensare che a tutt'oggi non esiste una versione ufficiale in vinile di 10.000 DAYS. A dispetto di tutto ciò l'attività concertistica non è stata quasi mai abbandonata, e tutta-

via non ne è mai stata ricavata un'opera dal vivo per mitigare l'attesa, sulla stessa scia di SALIVAL (dicembre 2000), che anticipò LATERALUS (maggio 2001).
Alla questione streaming i Tool hanno fatto fronte solo di recente: in occasione dell'uscita di FEAR INOCULUM, rendendo disponibile per la prima volta ufficialmente la loro musica su piattaforme popolari come Spotify, Apple Music, Google Play ecc. La ritrosia nei confronti dello streaming va forse rintracciata nel timore della band a perdere il pieno controllo della propria produzione, questione a cui ha sempre tenuto moltissimo. Carey: "Non mi interessa lo streaming, la cosa che mi delude è che riduce il tempo d'attenzione. Non credo che lasci spazio a persone come noi, che vogliono realizzare una corposa quantità di musica, più simile a leggere un libro che ascoltare della pubblicità. Questo è stato pensato come un album, un'esperienza in cui sprofondi per 80 o 90 minuti".
La metodologia di tali servizi e della pirateria online non sono le uniche cose a essere cambiate dal 2006. I social network ancora non esistevano e, a livello musicale, il lungo intervallo trascorso corrisponde a un'era geologica; nuovi fenomeni hanno fatto in tempo a nascere e morire e c'è un'intera nuova generazione che non ha mai nemmeno sentito nominare i Tool. Eppure questo non ha impedito a FEAR INOCULUM, a una settimana dalla sua uscita, di debuttare in vetta alla classifica di «Billboard» spodestando **Taylor Swift**, star del pop. Proprio per questo motivo anche loro sono ben consci di essere sempre rimasti una realtà fuori dal tempo, senza mai accettare le varie etichette che gli venivano attribuite a ogni uscita.
Nel marzo 1992 con l'Ep di esordio OPIATE le radio non trovarono di meglio che inquadrarli nel gran calderone heavy metal, solo





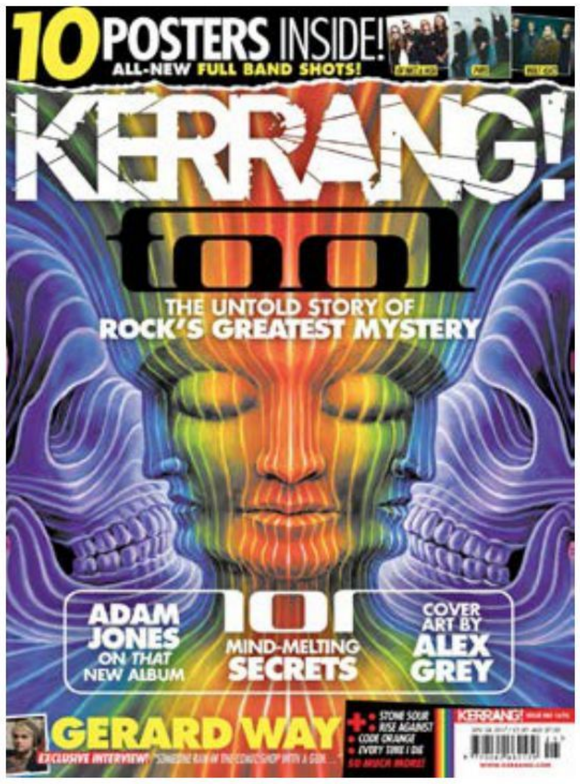
Dall'alto: la copertina di OPIATE, immaginata dall'artista Adi Granov per l'edizione limitata, uscita nel 2013 in occasione del 21° anniversario dell'Ep. Sotto: seguono la cover di 10.000 DAYS e quella del demo tape di 6 tracce 72826, pubblicato nel 1991. Sotto: la copertina originale di OPIATE (1992).

a causa dei riff pesanti; mentre tra UNDERTOW (aprile 1993) e ÆNIMA (ottobre 1996) si capì che affibbiargli forzatamente una collocazione tra gli allora popolari grunge e nu metal era un compito inutile, oltre che erroneo. Su ÆNIMA in particolare il sound aveva assunto dei contorni incredibilmente maturi e articolati, non poteva essere considerato semplicemente un album metal. Keenan: "Sono stufo dell'atteggiamento generale per il quale i Tool vengono messi tra le band metal, non ho niente contro di loro ma noi non abbiamo nulla in comune con quel circuito. Facciamo musica dura, ma non siamo un gruppo metal; la stampa non riesce a distinguere tra mondo 'alternativo' e metal. Tutti vogliono valutare la tua musica usando come metro di paragone la band più in voga del momento. Cioè, siamo stati comparati a **Marilyn Manson**, ma che cazzo vuol dire? Penso che siano una grande realtà, davvero inquietante, ma i Tool non c'entrano niente. Quando abbiamo pubblicato OPIATE la stampa ci paragonava ai Nirvana, poi ci fu il confronto con i **Nine Inch Nails**. Io proprio non lo capisco. È come se non ci fosse consentito di essere i Tool". E quelli citati da Keenan erano solo alcuni degli esempi (tra questi si può aggiungere il paragone con i **Korn**). Ormai era chiaro che la loro personale miscela di pesanti distorsioni, applicate a trame complesse, faceva per la prima volta intravedere su ÆNIMA un legame con il progressive rock.
Che i Tool fossero differenti rispetto a coloro a cui venivano equiparati era rispecchiato anche dalla scelta caduta su **David Bottrill** come produttore, noto per la sua collaborazione con **Peter Gabriel**, **King Crimson** e **David Sylvian**, molto lontano dai canoni estetici di Jones e compagni. Bottrill: "Per quanto possa sembrare strano mi chiamarono chiedendomi se volevo lavorare sul loro nuovo album. Mi spedirono OPIATE e UNDERTOW. Li ascoltai pensando: 'Non ho mai lavorato su niente di simile prima, perché questa specie di metal band americana vuole collaborare quando io ho sempre e solo prodotto art rock inglese?'. Pensai che mi avessero confuso con qualcun altro; allora chiesi se fossero sicuri di aver contattato la persona giusta, così saltò fuori che Danny era un grande fan dei King Crimson, Adam adorava THE FIRST DAY di Fripp e Sylvian e Maynard era un vero appassionato della Real World. Praticamente un sacco di roba su cui avevo lavorato". Chancellor, il sostituto di D'Amour proveniente dalla band inglese **Peach** (ora ribattezzati **Suns of the Tundra**), aggiunse: "Abbiamo incontrato molti dei produttori più in voga del momento e tutti sembravano in grado di realizzare un buon lavoro. Noi, però, volevamo qualcuno in grado di spingere un po' più in là i nostri suoni e a ognuno di noi piacevano i King Crimson, ecco perché abbiamo deciso di arruolare David. Rispetto al passato il materiale è di respiro più ampio e dal punto di vista della sperimentazione sonora è più complesso, dunque non ci bastava creare un sound heavy-rock". I brani di ÆNIMA vivono di un'inquietudine interna pronta alla deflagrazione, che puntualmente arriva come una liberazione catartica in *Third Eye*, brano di chiusura. Tutto è costruito come un dramma psicologico in continua tensione che rende la musica vitale, pulsante e quindi più interessante e profonda rispetto ad altri gruppi con sonorità pesanti. I classici tour de force *Eulogy*, *H.* e *Forty Six & 2* sembrano cantate da Keenan in modo terapeutico per esorcizzare i propri demoni e l'Armageddon invocato in Ænema, che assume le forme del 'Big One' come unico modo per purificare Los Angeles dai propri peccati,

«LA PARANOIA DI NON AVER FATTO IL MIGLIOR LAVORO POSSIBILE TI PORTA A RICONSIDERARE OGNI SINGOLO PASSO. QUESTA SPIRALE PSICOLOGICA TI PORTA A DUBITARE DI TUTTO. QUANDO TI SVEGLI SONO TRASCORSI 13 ANNI»

MJ KEENAN

TRAVIS SHINN



Il ritorno dei Tool ritratto nelle prime copertine di alcune riviste musicali italiane e straniere. Sotto la cover di LATERALUS (2001).

è tanto convincente quanto terrificante. Bottrill si occupò anche della produzione del successivo LATERALUS. Questa volta i fraintendimenti di genere vennero spazzati via in un colpo solo, dato che i confini si spingevano ben oltre ÆNIMA. Le elaborate poliritmie di Carey, i pesanti riff di Jones abbinati al basso di Chancellor intrecciano trame sonore tortuose e geometriche, mentre la voce di Keenan, mai sgraziata o invadente, calcola ogni suo intervento: raramente un cantante è riuscito a essere così espressivo. Le sue liriche filosofiche si concentrano su meditazioni intellettuali e citazioni mistiche. Ogni brano è una spirale di mutamenti costanti e naturali, che apre lacerazioni sempre più profonde a mano a mano che ci si inoltra nell'ascolto. All'interno vi si racchiude un vortice di emozioni dal cuore di tenebra, frutto di un lavoro maniacale: gli otto minuti di *The Grudge* iniziano come un lungo preparativo per l'esplosione della parte centrale, mentre su *The Patient* la chitarra di Jones costruisce pazientemente un monumento di gorghi elettrici. I vocalismi del dittico *Parabol/Parabola* possiedono il raccoglimento di una preghiera e l'ipnotismo di un mantra. Se il gelo che trasuda dalle macchinose elucubrazioni sonore di *Schism* espone efficacemente le distanze dell'incomunicabilità tra due persone, la title-track coinvolge una serie di emozioni tali che ogni nuovo ascolto si trasforma in un rituale. Infine *Disposition*, *Reflection* e *Triad* accorpano suggestioni orientali, sapori etnici e vortici elettrici, formando un trittico mistico che pare condurre verso l'ascesi.

«PUSCIFER, A PERFECT CIRCLE E IL VINO SONO SOLO UN'ALTRA DIMENSIONE DEI TOOL E VICEVERSA. NON VEDO NESSUNO DI LORO COME UN PROGETTO PIÙ IMPORTANTE DELL'ALTRO»

MJ KEENAN

2. Il culto TOOL

Con LATERALUS il gruppo ridefinì il concetto di metal, spingendolo verso orizzonti fino ad allora inesplorati, rafforzando inoltre il "culto" per gli argomenti, musicali e non solo, trattati nell'album, ma di riflesso anche negli interessi personali dei membri. E così si viene a creare una fanbase dai tratti ossessivi e maniacali quando si parla dei Tool – con particolare riferimento a sezione aurea, geometria sacra, numerologia, Carl Gustav Jung e sequenza di Fibonacci – che da qui in avanti accompagnerà qualsiasi congettura riguardo a loro. Il disco è ricco di altri riferimenti, tipo la Cabala, lo spiritualismo. L'esistenza di vita extraterrestre, invece, è un tema particolarmente caro a Carey, avido lettore e collezionista di testi a sfondo complottista e, come **Jimmy Page**, grande studioso del controverso esoterista Alister Crowley, passioni trasmesse dal padre massone. Carey è noto anche per la meticolosa disposizione del drum kit, che deve rispettare determinate regole geometriche. Nel tempo non è cambiato neanche il singolare modo di disposizione della band sul palco: Jones e Chancellor in prima linea ai lati, quasi in penombra mai direttamente colpiti dalle luci, dietro di loro Carey, leggermente spostato sulla destra, siede sul trono di tamburi ed è sempre quello più illuminato e visibile; infine Keenan rimane nelle retrovie, anch'egli su una pedana rialzata, ma completamente al buio e quasi invisibile agli occhi del pubblico, nonostante gli piaccia ogni volta presentarsi sul palco travestito in modo eccentrico. D'altronde questo fa parte del carattere elusivo del cantante non molto incline a concedersi al pubblico (a Bologna nel 2006 si esibì per tutto il concerto girato di spalle).

Del lunghissimo tour che seguì la pubblicazione di LATERALUS i Tool considerarono la parte più entusiasmante quella dell'estate 2001, quando si esibirono affiancati

SIMON COOPER

ai **King Crimson**. Carey: "È stata un'esperienza surreale vivere a contatto con Robert [Fripp] e Adrian [Belew]... sono tutti dei musicisti talmente fantastici che non puoi evitare di rimanerne contagiato. Robert è una leggenda, mi risulta difficile spiegare cosa ho provato avendolo al mio fianco. È stato davvero pazzesco quando mi hanno fatto suonare *Frame By Frame*, uno dei miei pezzi preferiti dei King Crimson".

Keenan: "Ero preoccupato che i ragazzi venuti al concerto, dopo aver ascoltato i King Crimson, avrebbero detto... 'Cazzo, ma i Tool gli hanno fregato i pezzi!', perché la cosa era lì davanti agli occhi di tutti. D'altro canto, noi abbiamo sempre detto di essere stati influenzati dai Crimson, non ne abbiamo mai fatto mistero". Se loro furono estasiati da questo sodalizio, anche Fripp confessò la propria stima per la band, aggiungendo: "Mi sono scoperto fan dei Tool. Adam mi ha chiesto se riuscivo a trovare l'influenza dei Crimson ascoltando i loro pezzi e io gli ho risposto di no. Sarei forse in grado di individuare più l'influenza dei Tool sui King Crimson che quella dei King Crimson sui Tool".

Qui sotto: Adam Jones ritratto in concerto e sopra lo stesso Jones nella copertina di «Guitar World», la rivista sulla quale è comparsa la prima intervista per FEAR INOCULUM.

STEPHANIE CABRAL

Passarono "appena" cinque anni per arrivare al successivo 10.000 DAYS, ottimo album che non deluse le aspettative, però non possedeva la perfezione formale di LATERALUS, pur recuperandone le gelide strutture formali, né la genuina aggressività di ÆNIMA, anche se ne riciclava alcuni riff. Per Keenan fu un momento più introspettivo e personale a partire dal titolo, che indicava il periodo di tempo in cui sua madre, colpita da aneurisma, visse paralizzata fino alla morte. Le due parti di *Wings For Marie* sono, infatti, dedicate a lei. Ma anche se le liriche di Keenan affrontano questa volta temi più terreni, il grande successo non mancò di generare nei fan teorie matematiche, religiose e psicologiche al limite dell'ossessivo. Per smorzare le illazioni più fantasiose il frontman dovette persino negare di aver inserito contenuti occulti nella musica. La cosa sorprendente è che negli ultimi tredici anni le discussioni su inesistenti teorie non hanno accennato a diminuire, grazie al devoto seguito dei fan e alla massiccia copertura mediatica goduta. Nella storia della musica è un caso più unico che raro che i Tool siano riusciti a creare un'aura di tale morbosa attrazione intorno a sé. Ma anche questo fa parte del loro mito, costruito da quattro individui che hanno sempre preferito rimanere defilati e far parlare principalmente la musica, oltre che il potente immaginario iconografico, creato dall'ormai storico collaboratore **Alex Grey**. Forse solo i **Pink Floyd** hanno raggiunto lo *status* in cui le immagini sovrastano l'identità della rockstar, facendo dichiarare a **David Gilmour** che, nonostante il successo e grazie al loro aspetto anonimo da *everyday man*, per paradosso i Floyd avrebbero potuto proseguire oltre la loro morte con quattro tizi che si sostituiscono all'infinito. Carey: "Il mistero è tutto. Ecco perché non ci sono molte fotografie di noi nei primi lavori. Ho sempre pensato che fosse fico. Non sapevi che aspetto avessero i Pink Floyd o gli **Yes**, cercavi sempre le foto e questo aggiungeva fascino. Di solito l'immaginazione è meglio della realtà, così vogliamo spingerla il più lontano possibile".

Ma il capitolo artwork non ha solo aspetti positivi. A detta di Jones è stata proprio una controversia legata a tale tema, e sfociata in una causa milionaria nei confronti dell'ex amico **Cam De Leon**, a essere imputata come la principale causa di distrazione per la band dal processo creativo di FEAR INOCULUM. Iniziata nel 2007 e conclusasi nel 2015, la querela è stata una vera e propria odissea dato che inizialmente De Leon richiedeva dei diritti non pagati per il suo lavoro per l'artwork di ÆNIMA e SALIVAL, dopodiché la compagnia di assicurazione dei Tool si è rivoltata contro loro stessi, citandoli in giudizio. Jones: "Ogni volta che eravamo vicini al processo veniva rimandato e perdevamo tempo e denaro, tutta questa storia ha prosciugato la nostra energia creativa".

Nel marzo 2015, parlando della fine della diatriba legale, terminata con un accordo tra le due parti, Jones aveva qualche vaga speranza di pubblicare il nuovo materiale entro la fine dell'anno, ma abbiamo visto quanto si fosse sbilanciato, dato che nel frattempo sono passati altri quattro anni. La realtà è che dal 2008 i Tool si sono ritrovati saltuariamente per buttare giù altre idee musicali in forma di libere jam session, ma solo nell'ottobre 2015, durante lo show di Halloween del Monster Mash Music Festival a Tempe in Arizona, viene svelata la versione strumentale di *Descending*, l'unico brano ad aver preso connotati accettabili per loro, ma ancora in fase di sviluppo. È da questo momento che

si inizia a parlare concretamente delle nuove composizioni, anche se ci vorranno ancora tre stagioni per avere qualche informazione in più. Carey: "Abbiamo passato cinque o sei anni in tour dopo 10.000 DAYS e non siamo una band che riesce a scrivere *on the road*. Poi ci siamo presi una pausa l'uno dall'altro. In realtà la stesura di FEAR INOCULUM ha richiesto cinque anni come ogni altro nostro album". Entrando nel dettaglio delle dinamiche interne, nella scrittura i più devoti e attivi (si fa per dire) sono Jones e Chancellor, poiché non impegnati ufficialmente in progetti collaterali. Carey si è invece distinto sempre per un'intensa attività live, sia come ospite di altre band che con il suo gruppo prog jazz, **Volto!** (INCITARE, 2013) e ultimamente con il supergruppo **Legend of the Seagullmen**, formato con Brent Hinds dei **Mastodon** e Pete Griffin dei **Dethklok** (LEGEND OF THE SEAGULLMEN, inizio 2018). Per non parlare del più irrequieto, Keenan, che dal 2007 ha avuto modo di realizzare tre album e tre Ep con il suo gruppo parallelo, **Puscifer**, un nuovo album nel 2018 con i redivivi **A Perfect Circle** e allo stesso tempo dedicarsi ad attività extramusicali, come la produzione del suo vino Caduceus, con sede in Arizona, realizzare un documentario sull'argomento (*Blood into Wine*, 2010) e scrivere l'autobiografia *A Perfect Union of Contrary Things* in collaborazione con Sarah Jensen.

3. Sulla "lacrimologia" e altre finzioni

Con il senno di poi è quasi divertente procedere a ritroso e passare in rassegna le notizie, o meglio "non notizie", dove ogni volta veniva riportato che l'uscita dell'album era dietro l'angolo… e puntualmente non era vero. Non si può fare a meno di pensare a un calo di ispirazione che può aver rallentato il processo creativo, spazientendo anche il non tanto loquace Keenan, che ha esternato più volte il proprio disappunto sui tempi stremanti dei compagni. La parte più frustrante dello sviluppo compositivo deve averla vissuta proprio il frontman, trovandosi nella situazione di dover cambiare più volte testi e melodia, poiché durante la sua assenza dallo studio gli altri tre membri nel frattempo avevano cambiato completamente la musica. Keenan: "Con i Tool ci sono molti problemi a livello temporale in studio. Ho una sorta di indicatore per intuire a che punto sono con il lavoro, e provo a capire in che direzione stanno andando le cose. Se si apre un dubbio del tipo 'OK, non sembra che si sbrigheranno presto', allora me ne vado e li lascio finire perché ho bisogno di determinati elementi per il mio lavoro e allora vado a fare qualcos'altro. Ecco perché ci sono state un sacco di uscite a nome **Puscifer** per molti anni. Il loro processo è talmente noioso che inizio a ripiegarmi su me stesso. Cerco sempre di stimolare i ragazzi per arrivare a un punto, ma siamo un'unità. Questo è il solo modo in cui riescono a farlo, e devo rispettarlo". Confermando che il lento e costante rimaneggiamento del materiale è la conseguenza anche dell'insicurezza e del timore di produrre qualcosa che non sia all'altezza delle aspettative: "È passato così tanto tempo dall'ultimo album, che adesso ci deve essere un po' di paura. Questo disco sarà all'altezza dell'ultimo? L'attesa e la pressione sono enormi".

Copertina di FEAR INOCULUM e manifesto di un concerto canadese del 2009.

Sotto: un manifesto di SALIVAL, il box set a edizione limitata uscito nel 2000; contiene un Cd con registrazioni live dal 1992 al 1998 e un Dvd o Vhs con i video di Sober, Prison Sex, Stinkfist, Ænema e Hush.

Quando si parla di Tool l'unità temporale assume un significato più che relativo e lo sa bene il sempre ottimista Carey; nel gennaio 2018 si lasciò andare alla previsione che l'album sarebbe uscito entro la fine dell'anno, aggiungendo che le tracce erano più lunghe del solito. Solo quest'ultima informazione sarà confermata un paio di mesi dopo a un evento esclusivo, tenuto a St. Paul, Minnesota, dove Jones, Carey e Chancellor, rispondendo liberamente a domande dei fan, affermarono che ogni brano superava i 10 minuti. Già nel 2003 Carey dichiarava: "Oggigiorno la gente è sempre più vittima dei media e le canzoni che passano sono sempre più brevi. A me piacciono i dischi di **Yes**, **Jethro Tull** e **Todd Rundgren**, in cui una canzone può occupare l'intero lato di un album. Parlo di pezzi della durata anche di 30 minuti. Questo è il tipo di dischi che ho sempre voluto fare".

Infine arriva il fatidico momento: nel marzo 2018 i Tool entrano ufficialmente in studio di registrazione, dando occasionalmente notizie sull'avanzamento dei lavori, accolti ogni volta dallo scetticismo dei fan, che ormai si sono rassegnati a non prendere sul serio neanche le fonti ufficiali: "I Tool stanno registrando il nuovo album? Ci crederò solo quando lo avrò tra le mani" è il commento che sintetizza con più efficacia il pensiero degli appassionati in trepida attesa. Tale

atteggiamento è giustificato dagli "inganni" che i Tool hanno perpetrato in passato nei confronti del pubblico, una pratica nata per contrastare lo scambio illegale di file musicali, che agli inizi del nuovo secolo stava cominciando a dilagare. Già all'epoca di LATERALUS c'erano molte aspettative intorno al gruppo, il quale diffuse addirittura due titoli fasulli – SYSTEMA ENCÉPHALE e EVASION – abbinati ad altrettante tracklist completamente inventate. La cosa si ripeté nel 2006 con 10.000 DAYS, annunciando in anticipo il titolo di fantasia TELEINCISION che però questa volta trasse in inganno solamente i più sprovveduti, tanto che quando fu comunicato quello vero lo scetticismo permase. Al giorno d'oggi lo scenario musicale è talmente cambiato che l'eventualità che un album trapeli qualche settimana prima dell'uscita è molto arginata. Incuranti di ciò, per il nuovo lavoro i Tool hanno proseguito su una linea promozionale ancor più rigida che in passato: silenzio quasi assoluto e ascolto in anteprima riservato solo a pochi giornalisti selezionati, che hanno dovuto firmare un accordo di non divulgazione.

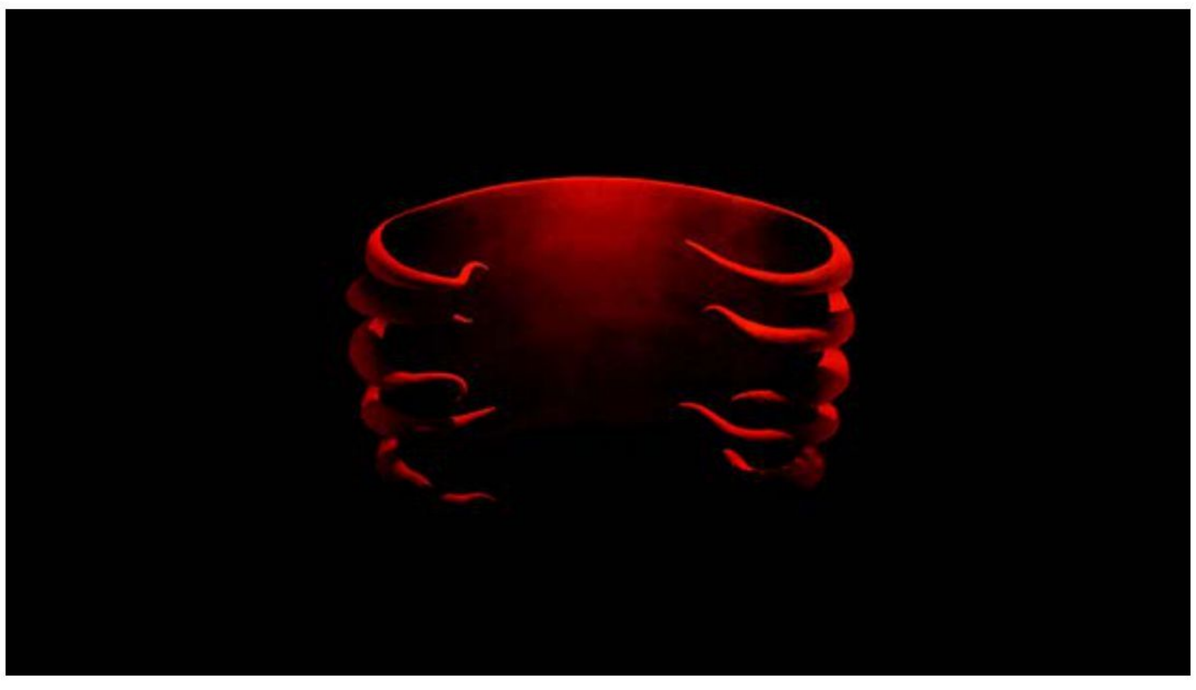
Ma la beffa più elaborata architettata dal gruppo è probabilmente quella riguardante la cosiddetta "Lacrimologia". Questo termine comparve addirittura nella biografia presentata alla stampa dalla BMG ai tempi di UNDERTOW, indicava una sorta di pseudo religione a cui il gruppo dichiarava di ispirarsi fin dagli esordi. Jones e gli altri ne parlavano nelle interviste con molta serietà e convinzione, senza tralasciare dovizia di particolari, come se tutti e quattro ne fossero affiliati. La leggenda narrava dello scrittore Ronald P. Vincent, che compilò il libro *The Joyful Guide to Lachrymology* dopo la scomparsa della moglie e un conseguente periodo di depressione, in cui sviscerò le idee per questa fantomatica "filosofia del pianto". In realtà era una colossale burla, andata avanti per diversi anni e che ha irretito molti adepti del culto Tool, facendoli persino andare alla ricerca dell'inesistente testo. La beffa andava letta, presumibilmente, come una presa in giro di Scientology, dato che il gruppo ha più volte espresso la propria ostilità nei confronti dell'organizzazione e del suo fondatore L. Ron Hubbard.

4. La strada verso FEAR INOCULUM

Le fasi finali della lavorazione in studio vengono documentate all'inizio del 2019 da Maynard, che annuncia di aver terminato la registrazione delle parti vocali nei mesi precedenti e che la fase di missaggio è alle porte. La luce in fondo al tunnel appare sempre più vicina, anzi quasi una certezza, quando nei primi giorni di marzo esce una foto emblematica. L'immagine, scattata ai Gateway Mastering Studios di Portland, ritrae Carey, Jones e Chancellor con il produttore **Joe Barresi** (Kyuss, The Melvins, Queens of the Stone Age, Coheed and Cambria, Bad Religion) e l'ingegnere del suono **Bob Ludwig** (esperto di masterizzazione per le più importanti realtà discografiche: Led Zeppelin, Queen, Jimi Hendrix, Phish, Megadeth, Metallica, David Bowie), stesso team e luogo che hanno dato i natali a 10.000 DAYS.

Le cose si fanno veramente concrete quando il 6 maggio, nell'ambito del festival Welcome to Rockville, il gruppo rivela finalmente due nuovi brani inediti: *Invincible* e la versione definitiva di *Descending*, entrambi intorno ai 12 minuti. Il giorno seguente a Birmingham, Alabama, viene proiettata sugli schermi giganti del palco la scritta "August 30th", senza però dare alcuna spiegazione a cosa esattamente si riferisca. Tutto rientra nella loro solita laconica comunicativa e la data viene immediatamente associata, sia dalla stampa che dai fan, all'ormai fatidico giorno in cui il quinto album in studio vedrà finalmente la luce.

Il 2 giugno prende il via a Berlino la sezione europea del tour, che tocca l'Italia solo al Firenze Rocks Festival (13 giugno), dopo un'assenza di dodici anni dal nostro Paese. La setlist è pressoché identica in tutte le tappe, compresa l'inclusione delle due nuove tracce, talvolta viene lasciato spazio a *Chocolate Chip Trip*, esperimento strumentale, suonato dal solo Carey e anch'esso incluso su FEAR INOCULUM; è un condensato di suoni elettronici sperimentali e ambient, accostato a ritmiche spericolate. *Chocolate Chip Trip*, registrato dal batterista in un solo take mentre gli altri membri erano fuori a pranzo, rappresenta per lui un omaggio a **Billy Cobham**, uno dei suoi eroi musicali, oltre ad avere la funzione di pausa sonora per l'imponente mole di ascolto, insieme agli altri brevi strumentali (*Litanie Contre La Peur*, *Legion Inoculant* e *Mockingbeat*, inseriti come bonus tracks solo nella versione digitale dell'album, a causa dei limiti tecnici di durata del Cd). Carey: "Mettendo questi pezzettini si consente



L'evoluzione dell'artwork dei Tool, tra cui le copertine di ÆNIMA (sopra) e UNDERTOW (a fianco).

di riprendere fiato prima di gettarsi in altri 13 minuti di musica. Anche se quattro anni fa, quando ci stavamo lavorando, volevo provare a fare un album che fosse un solo brano gigantesco". La versione fisica quindi è uscita in una curatissima confezione a edizione limitata che è tra le cose più sorprendenti prodotte dalla band, dove vi è contenuto un piccolo schermo 4 pollici ricaricabile tramite cavo USB con video in esclusiva, speaker da 2 watt, un booklet da 36 pagine e una download card.

Prima che giunga la data tanto attesa, arriva anche la conferma che i Tool nel frattempo sono ancora un fenomeno di massa e non una band ricordata da un nutrito numero di "illuminati". Allo scoccare del 2 agosto, quando gli album della band vengono resi disponibili in tutte le piattaforme streaming, la deflagrazione è immediata: in meno di un giorno tutti e cinque irrompono contemporaneamente nella top 10 di iTunes tra gli album più scaricati e ascoltati. Da qui in poi il mese di agosto diviene un ultimo condensato di notizie rilasciate a frammenti (tracklist, artwork, singolo ecc.), come un finale conto alla rovescia per aumentare l'attesa.

5. FEAR INOCULUM

C'è un'intera nuova generazione pronta a scoprire i Tool tramite lo streaming: il titanico FEAR INOCULUM è l'equivalente di una terapia d'urto contro la carenza di concentrazione a cui i social ci hanno abituato nel nostro modo di fruire la musica. Se insomma c'è voluto molto tempo per arrivarci, ce ne vorrà altrettanto per digerirlo in maniera appropriata. Un album di questa portata necessita attenzione e nonostante ciò c'è il grande rischio che risulti indigesto ai non iniziati. Brani come la title-track e *Pneuma* si dipanano lentamente, in modo sinuoso, ripetendo i loro groove di basso e chitarra in modo quasi ossessivo in un ipnotico viaggio che non confluisce mai in un climax memorabile, ma piuttosto in una catarsi sfibrante. Quando arriva il turno di *Invincible* e *Descending* si intuisce perché la scelta di presentarli in anteprima dal vivo sia ricaduta proprio su questi due, rappresentano cioè quanto di meglio abbia da offrire FEAR INOCULUM. Il classico "Tool sound" è plasmato ancora dal basso a spirale di Chancellor e dai riff effettati e claustrofobici di Jones, ma la cornice, ingigantita e attentamente calcolata nelle sue dilatazioni, fa trasparire tutto il peso degli anni di gestazione, le indecisioni e revisioni, l'insicurezza sull'avere ancora qualcosa di importante da dire. Chancellor: "FEAR INOCULUM significa immunizzarsi dalle cose che ti spaventano. Mentre stai invecchiando vuoi imparare, vuoi evolverti, vuoi cambiare, ma non vuoi vivere nella paura. La paura di morire, la paura di ogni cosa". *Invincible* e *Descending* in questo caso sono anche i due brani simbolo che, nelle liriche di Keenan, più si avvicinano al significato complessivo dell'opera, che per tutti loro si riassume nella metafora sull'invecchiare e sul venire a patti con le proprie paure. Keenan: "Penso che ognuno abbia il diritto di elaborare le cose a modo suo, così non vorrei privarlo di questo processo. Comunque posso dare alcuni indizi… percepisco l'album come riguardasse la saggezza attraverso l'età e l'esperienza. Nell'invecchiare si spera di trovare la saggezza con le cose con cui vieni a contatto. Imparare dai tuoi errori e dai tuoi successi. Quindi, se c'è un tema generale al suo interno, potrebbe essere l'accettare dove siamo adesso, riconoscere da dove veniamo e le vicende attraverso cui siamo passati". E messo in prospettiva con il cammino dei Tool, se LATERALUS era l'album della maturità, FEAR INOCULUM rappresenta l'album della senilità. Gli influssi mediorientali e le sempre più trascendentali liriche di Keenan ne fanno un metal ascetico, maestoso e introspettivo, che a tratti si trascina a fatica, dove gli stessi interventi del cantante sono più ponderati, come nota Carey: "Non penso che Maynard abbia avuto un approccio differente. Dipende dalla sua crescita negli ultimi anni. Molto di questo proviene dal duro lavoro che ha fatto con le sue altre band, cantando più di quanto non abbia

I travestimenti di Keenan sono ormai una parte integrante degli show dei Tool, come si vede nella foto sotto (Firenze Rocks, 13 giugno 2019).

«CI SONO COSE CHE NON PUOI FARE ALLA MIA ETÀ. NON VUOI VEDERE UN 55ENNE CHE CORRE IN GIRO IN MUTANDE O VERNICIATO DI BLU. IL VESTITO DA CLOWN TROVA IL GIUSTO EQUILIBRIO»

MJ KEENAN

ANTONIO VISCIDO

fatto con noi. Non è solo ciò che canta, ma anche quello che non canta. Gli spazi che ha lasciato per far brillare le composizioni a cui abbiamo dato anima e cuore, è stato un gran complimento da parte sua. Come noi, è andato su un altro livello. Penso che tutti siamo cresciuti e che suoniamo in modo differente, altrimenti che senso avrebbe tutto questo". In effetti il lungo lasso di tempo che ha permesso a Keenan di esprimersi ed evolversi ampiamente in altri progetti, come Puscifier e A Perfect Circle, ha restituito un cantante diverso da quello che conoscevamo, più assorto e meno incline alla furia di un tempo. Questa sua vocazione è particolarmente messa in esposizione su *Culling Voices*, una specie di litania o canto spirituale che per buona parte fa a meno della batteria, accompagnato solo da un requiem di arpeggi per chitarra per poi esplodere nella coda finale. Ed è con la conclusiva *7empest*, dove pare di essere tornati alla visceralità di OPIATE, che Keenan lascia spazio assoluto ai suoi compagni. Come da titolo, è un ultimo vibrante assalto, spogliato di tutti gli orpelli prog, il suo incedere selvaggio è quello di un heavy blues che non concede molto alle variazioni nei suoi 16 minuti, ma si rivela praticamente un monumento al solismo, lacerante e lamentoso della chitarra di Jones, che qui si erge a protagonista assoluto. Nonostante ciò FEAR INOCULUM è più che mai l'album di Danny Carey, dimostrandosi ampiamente il più aperto a sperimentare nuove soluzioni e suoni, insolite poliritmie, grazie a un arsenale di percussioni con le quali si impegna a produrre svariate sfumature sonore, per lo più ispirate alle tradizioni orientali, senza mai abbandonare il suo trademark da tamburo tribale tentacolare. A proposito della lunga durata dei pezzi, Jones spiega: "Non è stata una cosa pianificata. Non siamo considerati una band che passa per radio e non cerchiamo di esserlo. Le canzoni scorrono bene, sono fighe, e la reazione che ho avuto dai miei amici quando gliele ho fatte ascoltare è stata tipo: 'Durava 12 minuti? Non sembrava affatto'. E questo è ciò che voglio. Non diciamo: 'Scriviamo le canzoni più lunghe che possiamo'. Lasciamo che la creatività faccia il suo percorso. Le canzoni sono veramente estese, tipo dei movimenti. È come averne due o tre insieme che si collegano in una". Chancellor: "Ci sono temi che si legano assieme lungo il percorso, altri ricorrenti che richiedono livelli differenti nello sviluppo o, alternativamente, che vengono spogliati dal superfluo e che sono stati lì per tutto il tempo, ma non te ne sei reso conto fino a che non li ascolti nella versione minimale".

Sopra: l'immaginario iconografico è parte del mondo Tool. Sotto: una delle poche foto per la promozione del nuovo album.

Una cosa è sicura, la realizzazione di FEAR INOCULUM è un evento tale che l'emozione è stata per una volta condivisa da entrambe le parti, pubblico e band. Chancellor: "Il primo pensiero è che finalmente è fatta. È una grande catarsi solamente uscirne fuori. Non dobbiamo più pensarci e siamo pronti per presentarlo al mondo". FEAR INOCULUM chiude il capitolo del contratto discografico, che li legava per cinque album, lasciandoli liberi di decretare se questa sarà o meno l'ultima opera da loro prodotta, come alcuni credono. Anche se Carey è aperto a ogni possibilità: "Spero di realizzare un altro album. Abbiamo conservato molti riff e jam. Non ci vorranno così tanti anni… in tal caso sarei talmente vecchio che non riuscirei a tenere in mano le bacchette!".

TRAVIS SHINN

ABBONATI SUBITO!

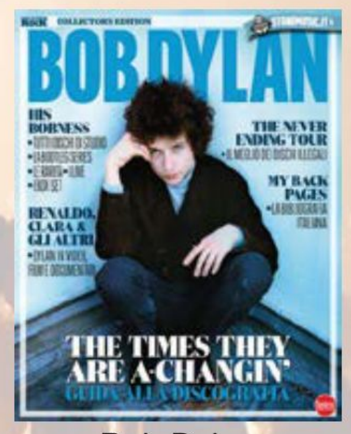
SCONTO DEL **26%** 1 anno 6 numeri

43,90€ invece di ~~59,40€~~

VERSIONE DIGITALE IN OMAGGIO!

Potrebbero interessarti anche:

Classic Rock
44,90€ sconto del 37%



Bob Dylan
9,90€ su www.sprea.it

Sei già abbonato? Rinnova ora! **Per te c'è uno SCONTO del 31%** (2 numeri omaggio)

PERCHÉ ABBONARSI:

- Prezzo della rivista bloccato per un anno
- Sicurezza di ricevere tutti i numeri

SCEGLI IL METODO PIÙ COMODO PER ABBONARTI:

CHIAMACI E ATTIVEREMO INSIEME IL TUO ABBONAMENTO

•TELEFONA al N. 02 87168197
Dal lunedì al venerdì dalle ore 9,00 alle 13,00 e dalle 14,00 alle 18,00. Il costo massimo della telefonata da linea fissa è pari a una normale chiamata su rete nazionale in Italia.

•ONLINE www.sprea.it/prog

•FAX invia il coupon al N. 02 56561221

•POSTA Ritaglia o fotocopia il coupon seguendo le istruzioni a lato e inviacelo insieme alla copia della ricevuta di pagamento via fax o mail (abbonamenti@sprea.it).

•CONTATTACI VIA WHATSAPP
3206126518 (Valido solo per i messaggi)

Informativa ex Art.13 LGS 196/2003. I suoi dati saranno trattati da Sprea SpA, nonché dalle società con essa in rapporto di controllo e collegamento ai sensi dell'art. 2359 c.c. titolari del trattamento, per dare corso alla sua richiesta di abbonamento. A tale scopo, è indispensabile il conferimento dei dati anagrafici. Inoltre previo suo consenso i suoi dati potranno essere trattati dalle Titolari per le seguenti finalità: 1) Finalità di indagini di mercato e analisi di tipo statistico anche al fine di migliorare la qualità dei servizi erogati, marketing, attività promozionali, offerte commerciali anche nell'interesse di terzi. 2) Finalità connesse alla comunicazione dei suoi dati personali a soggetti operanti nei settori editoriale, largo consumo e distribuzione, vendita a distanza, arredamento, telecomunicazioni, farmaceutico, finanziario, assicurativo, automobilistico e ad enti pubblici ed Onlus, per propri utilizzi aventi le medesime finalità di cui al suddetto punto 1) e 2). Per tutte le finalità menzionate è necessario il suo esplicito consenso. Responsabile del trattamento è Sprea SpA via Torino 51 20063 Cernusco SN (MI). I suoi dati saranno resi disponibili alle seguenti categorie di incaricati che li tratteranno per i suddetti fini: addetti al customer service, addetti alle attività di marketing, addetti al confezionamento. L'elenco aggiornato delle società del gruppo Sprea SpA, delle altre aziende a cui saranno comunicati i suoi dati e dei responsabili potrà in qualsiasi momento essere richiesto al numero +39 0287168197 "Customer Service". Lei può in ogni momento e gratuitamente esercitare i diritti previsti dall'articolo 7 del D.Lgs.196/03 – e cioè conoscere quali dei suoi dati vengono trattati, farli integrare, modificare o cancellare per violazione di legge, o opporsi al loro trattamento – scrivendo a Sprea SpA via Torino 51 20063 Cernusco SN (MI).

Tagliare lungo la linea tratteggiata - Puoi anche fotocopiarlo per non rovinare la rivista

COUPON DI ABBONAMENTO

Sì! Mi abbono a **Prog**

Riceverò 6 numeri a soli 43,90 euro anziché ~~59,40~~ euro con lo sconto del 26%

❑ Inviate Prog al mio indirizzo:

Cognome e Nome

Via N.

Località CAP Prov.

Tel. email

❑ Scelgo di pagare così:

☐ Con bonifico IBAN IT40H0760101600000091540716 - intestato a Sprea S.p.A.

☐ Con il bollettino intestato a Sprea S.p.A. Via Torino 51, 20063 Cernusco S/Naviglio (MI) conto postale N° 000091540716

☐ Con carta di credito: ☐ Visa ☐ Diners ☐ Mastercard

Numero

Scad. (mm/aa) Codice di tre cifre che appare sul retro della carta di credito

Firma

❑ Regalo Prog (quindi non speditelo al mio indirizzo sopra) a:

Cognome e Nome

Via N.

Località CAP Prov.

Tel. email

Il beneficiario del tuo abbonamento riceverà una mail dove gli verrà comunicato il regalo

Compila, ritaglia e invia questo coupon in busta chiusa a:
Sprea S.p.A. - Servizio abbonamenti - Via Torino 51, 20063 Cernusco Sul Naviglio (MI)
oppure invialo via mail

Accetto di ricevere offerte promozionali e di contribuire con i miei dati a migliorare i servizi offerti (come specificato al punto 1 dell'informativa privacy): ❑ SI ❑ NO

Accetto che i miei dati vengano comunicati a soggetti terzi (come indicato al punto 2 dell'informativa privacy): ❑ SI ❑ NO

OFFERTA VALIDA SOLO PER L'ITALIA

«A PARTE ROBERT WYATT, CREDO CHE CI SIA STATO BEN POCO JAZZ NEL PROG. GRAN PARTE LO HA PORTATO STEVE HOWE»

**È un musicista prog?
È un musicista jazz?
È Bill Bruford,
colui che provò
a unire il prog
e il jazz.**

TERRE DI MEZZO

Il curriculum prog di **Bill Bruford** non teme confronti: Yes, King Crimson, Genesis, National Health, Pavlov's Dog, U.K., Bruford, solo per citare i primi che ci vengono in mente. Ma è con i suoi **Earthworks** che il batterista tira fuori il proprio concetto di jazz fusion. Ora, a 10 anni dal ritiro dalla musica attiva, la produzione discografica di questo gruppo viene celebrata nel box retrospettivo COMPLETE (20 Cd e 4 Dvd).

Testo: **Johnny Sharp** Foto: **Deirdre O'Callaghan**

La storia della musica è piena di conflitti molto accesi tra diverse sottoculture, fazioni e schiere di fan – alcuni più evidenti di altri. Ad esempio, mentre l'atteggiamento intransigente del punk nei confronti del prog alla fine degli anni 70 è stato abbondantemente documentato e anche sovrastimato, ci sono altre battaglie che sono passate quasi inosservate. Prendiamo la critica feroce che è stata perpetrata dagli amanti del jazz nei confronti del rock in tutte le sue incarnazioni. Dal momento in cui Elvis e i suoi amici rubarono la scena ai jazzisti alla fine degli anni 50, molti fan sminuirono il fenomeno come una manifestazione primitiva, infantile e stupida. Tutto questo andò avanti anche dopo che il rock iniziò a inglobare nella sua palette sonora le altre influenze.

Da bambino, **Bill Bruford** aveva ricevuto degli stimoli abbastanza variegati, con "il giradischi di casa che suonava tutta la roba tipo **Big Bill Broonzy**, **Sinatra** e **Elvis**, mentre il programma televisivo della BBC Jazz 625 forniva un altro genere di ispirazione. Mi fomentai per l'eleganza di **Joe Morello**, per la perizia compositiva di **Max Roach** e l'esplosività di **Art Blakey**", ricorda mentre cerca di ricostruire la genesi del suo stile. "Non riuscendo a suonare come loro, iniziai a sviluppare uno stile tutto mio". Ma quando arrivò il momento di entrare a far parte di qualche band, ecco il dilemma.

"Nel 1968 potevi amare Hendrix o Coltrane, non tutti e due. Quando un jazzista si spostava in ambito rock, come **Charlie Watts** o **Mitch Mitchell**, tutti dicevano che si era venduto e veniva scaricato dalla comunità jazzistica. Oggi viene da ridere a raccontarlo, ma all'epoca si trattava di una situazione maledettamente seria". Con l'obiettivo di concludere qualcosa, Bruford nello stesso anno entrò a far parte dei **Mabel Greer's Toyshop** – poi ribattezzati **Yes** – e da quel momento in poi apparentemente non tornò più indietro. Ma dopo essersi guadagnato una reputazione come uno dei migliori batteristi prog suonando con **King Crimson**, **Gong**, **National Health** e **Genesis**, c'era ancora qualcosa da fare. Alla fine degli anni 70, Bruford incominciò infatti a virare verso il jazz: inizialmente con i suoi album solisti con **Allan Holdsworth**, **Jeff Berlin** e **Dave Stewart**; poi con quelli realizzati insieme al pianista e tastierista ex Yes **Patrick Moraz**, fino ad arrivare al 1986, anno di debutto del suo nuovo quartetto, gli **Earthworks**.

In occasione della pubblicazione del nutrito cofanetto di ben 20 Cd e 4 Dvd EARTHWORKS COMPLETE, viene da chiedersi se il batterista inglese abbia mai avuto la sensazione che il progressive rock degli albori avesse qualcosa in comune con il jazz che ascol-

Gli Earthworks nel 1987, da sinistra a destra: Django Bates, Iain Ballamy, Bill Bruford, Mick Hutton.

PAUL NATKIN/GETTY IMAGES

Bruford con i King Crimson nel 1984.

EARTHWORKS EDITION 2: MATTHIAS KETZ

Gli Earthworks nel 1998, da sinistra a destra: Steve Hamilton, Bill Bruford, Mark Hodgson, Patrick Clahar.

tava da bambino. "A parte **Robert Wyatt**, credo che ci sia stato ben poco jazz nel prog. Gran parte lo ha portato **Steve Howe**. **Ian Anderson** con il suo flauto imitava un po' **Roland Kirk**, ma finiva lì. **Rick Wakeman** era la cosa più distante possibile dal jazz. Il prog e il jazz non avevano praticamente niente in comune".

Parole forti come al solito, ma sta di fatto che anche se il prog riuscì a portare il giovane Bruford dalla sua parte, il jazz rimase parte di lui. "Penso che fin dal primo giorno con gli Yes stavo cercando inconsciamente di trovare un modo per suonare in un certo modo. Entrare a far parte dei **King Crimson** è stato un passo importante in quella direzione, perché i Crimson erano più interessati a un tipo di improvvisazione che tenesse conto delle timbriche e dei suoni piuttosto che della velocità con cui eseguire le scale durante gli assoli. Mi vengono in mente brani come *Starless And Bible Black*, gran parte di THRAKATTAK o pezzi come *No Warning* e *Requiem*".

Alla metà degli anni 80, il suo desiderio era diventato quello di "stare sul palco con altri musicisti che non fossero solo disponibili a improvvisare, ma che facessero dell'improvvisazione una motivazione creativa". Così dopo che le paturnie del solito **Fripp** portarono allo scioglimento dei King Crimson nel 1984, Bruford fu libero di cercare altri improvvisatori con cui suonare. Individuò il polistrumentista **Django Bates** e il sassofonista **Iain Ballamy**, che all'epoca facevano parte del collettivo jazz **Loose Tubes**. Furono loro a coinvolgere il contrabbassista **Mick Hutton** per completare il quartetto. La ovvia denominazione "Bill Bruford Quartet" lasciò presto il posto al più evocativo "Earthworks" e quando il primo omonimo album venne pubblicato nel 1987 fu chiaro che certi duetti tra il sax di Ballamy e la tromba di Bates non avevano niente a che fare con il prog. Chi andava ai concerti degli **Earthworks** nella speranza di ascoltare una versione jazz di *Roundabout* era destinato a rimanere deluso. Ma la nuova band riuscì ugualmente a guadagnarsi il seguito di un pubblico molto fedele, anche se il crossover tra prog e jazz era praticamente assente. "C'è sempre un piccolo numero di persone stravaganti che sono disposte ad andare a vedere un concerto senza sapere cosa li attende, o ad acquistare un disco in cui non c'è la chitarra. Ma quanti comprerebbero un album in cui oltre alla chitarra manca anche la voce? Una bella sfida. Indubbiamente all'inizio c'è stato un fuggi fuggi generale, e siamo stati costretti a ricominciare da capo una volta che è apparso chiaro a tutti che tipo di musica proponevano gli Earthworks. In America abbiamo avuto dei buoni riscontri, ma come è possibile ascoltare nel live a Santiago, il Sud America è stato il territorio che ci ha dato maggiori soddisfazioni". LIVE IN SANTIAGO in effetti è una delle cose più interessanti contenute nel box set.

Tornando al sound del gruppo, la cosa che colpisce di più dei primi lavori degli Earthworks è quanto fossero "elettronici". Infatti a posteriori Bruford definì il progetto con due aggettivi ben precisi "costoso ed elettronico". Ovviamente i costi non erano comparabili con quelli di band come **Yes** o **King Crimson**, ma sicuramente sorpassavano di gran lunga la media in ambito jazzistico. "Negli anni 80 i dischi jazz venivano realizzati in due giorni: uno per registrare, l'altro per mixare. I dischi rock invece richiedevano tempi diametralmente opposti, magari ci volevano settimane solo per fare i suoni della batteria. Con gli Earthworks volevo posizionarmi un po' nel mezzo, in modo tale da dare modo a un musicista giovane ma intelligente come Django Bates di sperimentare con il fuzz box per più di dieci minuti, oppure a **David Torn** di spiegare a Iain Ballamy cosa era possibile tirare fuori dall'harmoniser". In quest'ambito, l'entusiasmo di Bruford per le percussioni elettroniche non sempre incontrò il favore degli ascoltatori più tradizionalisti, ma per lui era quasi più importante la motivazione

Sotto: gli Yes nel 1969, da sinistra a destra: Chris Squire, Jon Anderson, Tony Kaye, Peter Banks, Bill Bruford.
In basso: i King Crimson nel 1981, da sinistra a destra: Bill Bruford, Adrian Belew, Robert Fripp, Tony Levin.

GEORGE WILKES/HULTON ARCHIVE/GETTY IMAGES

PAUL NATKIN/WIREIMAGE/GETTY IMAGES

EARTHWORKS EDITION 3: CHRIS HORNE

recondita di quella scelta che il risultato finale. "Il mio compito è cercare sempre di sfruttare tutta la tecnologia disponibile. Le percussioni elettroniche mi permettevano di fare cose che gli altri non riuscivano a fare. Basta pensare a brani come *Up North*, *Stromboli Kicks*, *All Heaven Broke Loose* o anche a *Waiting Man*, *No Warning* e *Indiscipline* dei Crimson, per esempio". Del resto era un periodo in cui la musica elettronica – e in parte anche un certo tipo di prog come quello dei King Crimson degli anni 80 – stava cercando di esplorare tutte le nuove possibilità espressive disponibili. "C'era stata un'esplosione di nuovi suoni e di nuove macchine e con gli Earthworks cercavamo di far funzionare tutto quello che avevamo a portata di mano, eravamo ispirati dalle immagini dei profughi romeni che scorrevano in tv (*Candles Still Flicker In Romania's Dark*), dai rave (*Splashing Out*), dalle brass band nordiche (*All Heaven Broke Loose*) fino a mescolare insieme qualsiasi cosa (*Pressure*)". Bruford avrebbe potuto menzionare anche l'utilizzo di una fisarmonica in *Pigalle* e le influenze funk introdotte nel gruppo dall'arrivo di **Tim Harries** al basso elettrico fretless.

In ogni caso, la spinta creativa degli Earthworks non avrebbe impedito al batterista di rituffarsi in vecchi/nuovi progetti dal taglio più classico e ben remunerati, come la collaborazione con **Jon Anderson**, **Rick Wakeman** e **Steve Howe** che dopo un inizio promettente si sarebbe purtroppo trasformata in una *reunion* extra large degli **Yes**. Nonostante nello speciale pubblicato sullo scorso numero di «Prog» Italia, parlando di ABWH si sia sforzato di trovare una motivazione artistica nella sua partecipazione, Bruford sa benissimo che gli Yes gli davano la possibilità di finanziare l'attività degli Earthworks e di andare in tour. "È un dato di fatto che più un musicista suona in modo poco eclatante, più cerca nuove sfide, più si sforza di essere originale… e meno incontra i favori del pubblico". La *reunion* con gli Yes ebbe sull'artista inglese un effetto devastante e in un certo senso catartico, quando il suo kit elettronico, il più costoso mai costruito, che univa insieme due set di pad della Simmons, si rifiutò di funzionare durante un concerto al Madison Square Garden, lasciandolo in mutande davanti al pubblico. Per questo i concerti con gli Earthworks sono descritti nella autobiografia di Bruford come ancore di salvezza, anche se la storia d'amore tra il batterista e le percussioni elettroniche, che tanto avevano caratterizzato i primi capitoli del progetto, era destinata a tramontare. Il ritorno nei King Crimson nel 1993 non fece altro che fargli capire una volta per tutte che "la rigidità delle percussioni digitali era incompatibile con la flessibilità e la elasticità richiesta da una performance jazzistica". Non a caso, quando gli Earthworks tornarono in attività qualche anno dopo, la dimensione sonora del gruppo era diventata prevalentemente acustica. "Nel 1997, durante la mia avventura con i **King Crimson** del periodo THRAK, avevo spinto la tecnologia dei campioni e delle batterie elettroniche al limite. Qualcuno a un party mi fece ascoltare FREEDOM IN THE GROOVE di **Joshua Redman**, in pratica un tipo di fusion acustica e muscolare, piena di svolte improvvise. In quel momento ho capito che per gli Earthworks si erano aperte delle nuove strade. Così pubblicammo A PART, AND YET APART, come per dire che ci trovavamo ancora a metà strada tra il rock e il jazz".

I fan del gruppo si divideranno sicuramente tra i sostenitori della prima era e quelli dell'incarnazione successiva, ma fortunatamente nel box sono presenti anche altri materiali interessanti. Ad esempio il Cd intitolato CONCEPTION TO BIRTH è molto intrigante, perché mette a confronto le versioni demo di alcuni brani con le versioni definitive. Colpisce ad esempio la poliritmia della prima versione di *Triplicity* (dall'ultimo album in studio degli Earthworks, THE SOUND OF SURPRISE del 2001), mentre nella sua forma finita il brano guadagna maggiore groove a scapito di una semplificazione complessiva. Lo stesso pezzo nel LIVE IN SANTIAGO diventa ancora più diretto con il suo shuffle di otto minuti.

Da quel momento le successive pubblicazioni degli Earthworks saranno tutte registrazioni live, fino a quando il 1° gennaio del 2009 Bruford annuncerà il suo ritiro dall'attività. Una decisione che non sembra ammettere ripensamenti. L'artista inglese in questi anni ha conseguito un dottorato di ricerca e si è preso cura delle sue etichette discografiche, Summerfold e Winterfold. Se è vero che la sua attrazione per il jazz è stata in parte una reazione alla rigidità del rock, sembra difficile che il rock possa prendere in prestito dal jazz una maggiore fluidità nella struttura dei brani e più libertà compositiva: "Così non sarebbe più rock. Molti musicisti e ascoltatori si sentono a proprio agio in presenza di strutture più rigide, in cui tutto procede secondo le attese, mentre si innervosiscono quando la trama musicale è più libera". Nonostante ciò, secondo Bruford le cose sono migliorate enormemente rispetto a quando era giovane, al punto che "i musicisti più dotati oggi riescono a muoversi attraverso generi e stili differenti, prendendo in prestito o modificando ciò che gli occorre per raggiungere il loro obiettivo". Chissà che un giorno proprio questi musicisti non riescano a smentirlo e a unire insieme jazz e rock. E se qualcuno volesse provarci, farebbe bene a prendere la brillante ed eclettica carriera di Bill Bruford come fonte di ispirazione.

«POCHE BAND DI CUI HO FATTO PARTE HANNO CERCATO ATTIVAMENTE DI COMPIACERE L'ASCOLTATORE»

Gli Earthworks nel 2004, da sinistra a destra: Gwilym Simcock, Tim Garland, Bill Bruford, Mark Hodgson.

BILL BRUFORD

FARSI DELLE DOMANDE, INFRANGERE LE REGOLE

Proviamo a immergerci nella musica degli **Earthworks** di **Bill Bruford**.

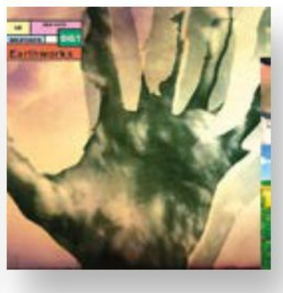
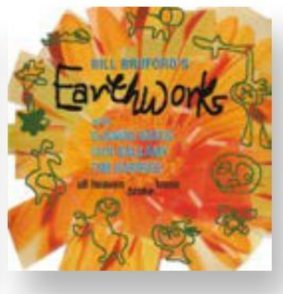
Testo: **Sid Smith**

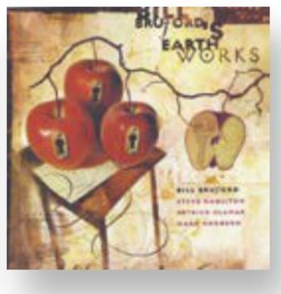
Dal 1986 fino al ritiro dalle scene avvenuto nel 2009, gli **Earthworks** sono stati il principale sfogo creativo e compositivo di **Bill Bruford**, inframmezzato dalla partecipazione ai lavori in studio e ai tour di **King Crimson**, **ABWH** e **Yes**. Una volta il batterista ha spiegato che con la sua band l'obiettivo era quello di "infrangere alcune regole e farsi delle domande".

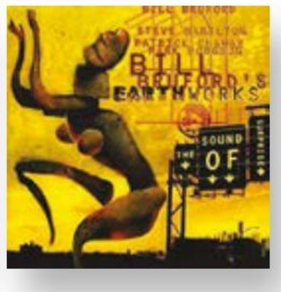
Negli anni 80, la line-up degli Earthworks vede protagonisti due giovani talenti: **Django Bates** alle tastiere e al corno, e **Iain Ballamy** al sassofono. Il loro input, sia a livello compositivo che esecutivo, è molto evidente nei primi album della band. L'lp omonimo, pubblicato nel 1987 e coprodotto dal tastierista **Dave Stewart** (già nel gruppo di Bruford alla fine degli anni 70, oltre che con National Health e Hatfield and the North), attinge a piene mani dalle ritmiche e dalle timbriche già sperimentate nel periodo BEAT / THREE OF A PERFECT PAIR dei **King Crimson**. Da un punto di vista compositivo, si tratta di un prodotto d'insieme, in cui Bruford non vuole volutamente rubare la scena agli altri musicisti; un approccio destinato a confermarsi anche nel successivo DIG? (1989). C'è però una variazione di intenti abbastanza evidente. *Gentle Persuasions* ad esempio flirta con il pop, ed è seguita da una versione stravolta di *Downtown* di **Petula Clark**. Nel complesso, l'atmosfera è più gioiosa e meno rigida rispetto al disco precedente, probabilmente grazie anche ai concerti e ai tour intrapresi tra i due album. Bruford utilizza i pad elettronici per pilotare dei suoni di tastiera, inserendosi in modo più evidente nella palette sonora del quartetto, generando a volte una certa densità insieme ai sintetizzatori di Bates.

Bruford con i suoi pad elettronici nel 1990.

La partecipazione di Bruford al sublime album di **David Torn**, CLOUD ABOUT MERCURY (ECM, 1986), e i successivi sporadici live, sono la premessa al coinvolgimento di Torn nel terzo album degli Earthworks, ALL HEAVEN BROKE LOOSE (1991), nelle vesti di produttore. Si tratta di un lavoro più morbido che evidenzia una maggiore maturità da parte di tutto il gruppo. È risaputo come Bruford sia stato spesso considerato un batterista troppo jazz per suonare il rock e troppo rock per cimentarsi con il jazz: ALL HEAVEN BROKE LOOSE sembra riuscire finalmente a conciliare gli estremi grazie a una buona dose di compostezza ed eleganza, risultando probabilmente il migliore lavoro del primo periodo della band. Dopo questo album, Ballamy e Bates lasceranno infatti il gruppo, dedicandosi con profitto alle rispettive carriere soliste, mentre Bruford tornerà nei **King Crimson** per THRAK. Una volta uscito dai Crimson nel 1997, il batterista decide di pensionare la batteria elettronica Simmons e di dedicarsi a un jazz acustico e diretto, meno caotico e apparisCente. A PART, AND YET APART (1999) scorre che è una bellezza, grazie all'agile sassofono di **Patrick Clahar** e al pianoforte



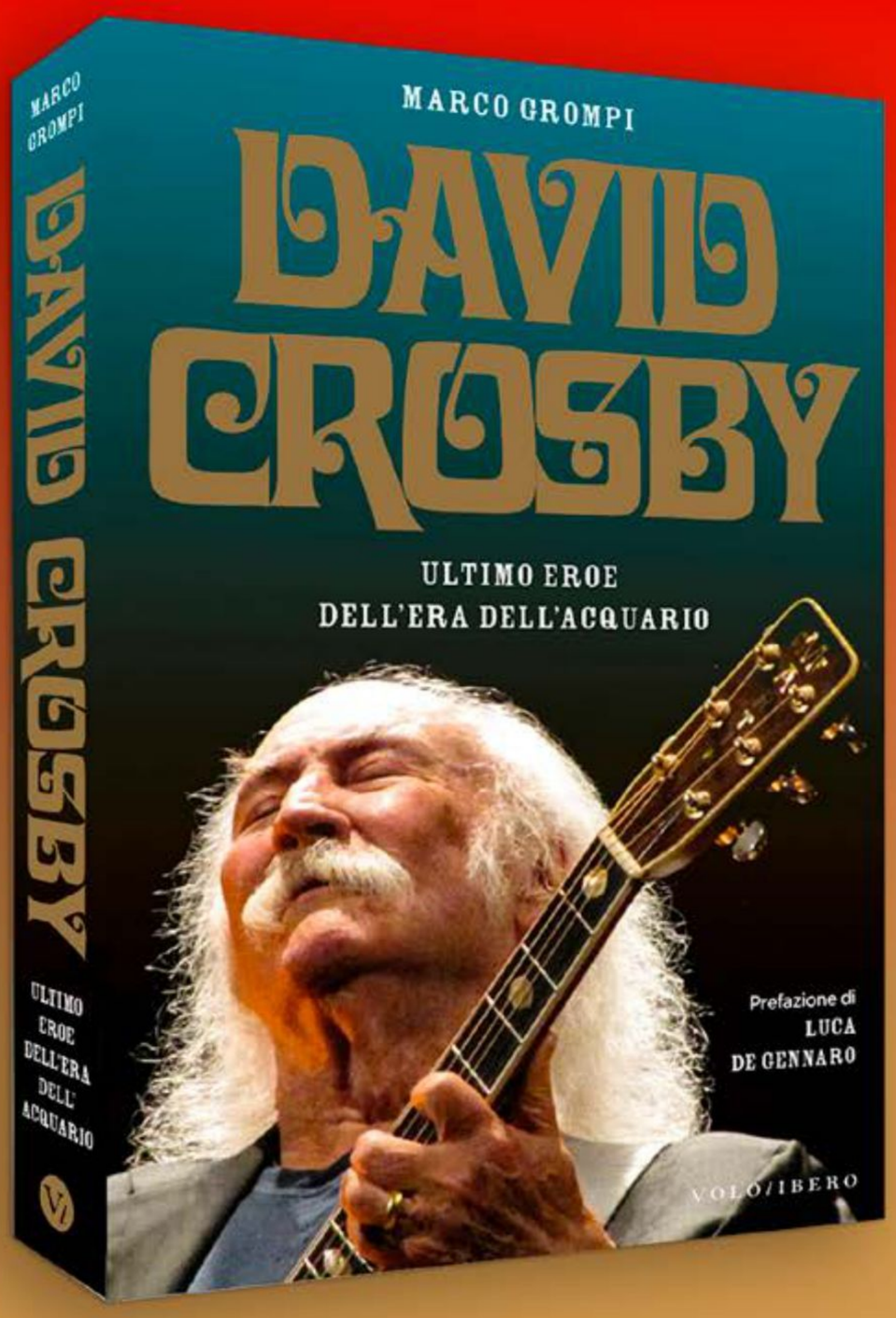


incisivo di **Steve Hamilton**. Indubbiamente sia questo episodio che il successivo THE SOUND OF SURPRISE sono invecchiati meglio rispetto ai lavori precedenti, semplicemente perché non sono confinati in un lasso temporale a causa delle sonorità elettroniche che oggi suonano molto datate. I complessi jazz cambiano spesso interpreti e quindi non c'è da sorprendersi se da questo punto in poi negli Earthworks non troviamo più Patrick Clahar bensì l'ottimo **Tim Garland**, che aveva già lavorato con **Chick Corea**. L'impatto di Garland è evidente nel doppio live del 2004 RANDOM ACTS OF HAPPINESS: l'autorevolezza e la bravura del nuovo sassofonista non solo permette a Bruford di ottenere maggiore visibilità in ambito jazzistico, ma consente al quartetto di cimentarsi anche in alcune interessanti riletture della vecchia produzione del batterista con **Allan Holdsworth**, **Jeff Berlin** e **Dave Stewart**, riconciliando in un certo senso la parte rock della sua personalità con quella jazz. EARTHWORKS UNDERGROUND ORCHESTRA è l'ultimo capitolo della saga. Accreditato sia a Bruford che a Garland e registrato all'Iridium Jazz Club nel 2004, vede i due musicisti accompagnati da altri sette giovani astri nascenti della scena jazz newyorkese. La grande coesione sonora di questa straordinaria line-up maschera alla perfezione il poco tempo che la band ha avuto per metabolizzare i nuovi arrangiamenti di Garland. Bruford gira a mille e si percepisce chiaramente la sua felicità nel godersi tutto quello che accade sul palco intorno a lui.

«QUANDO UN JAZZISTA SI SPOSTAVA IN AMBITO ROCK, COME CHARLIE WATTS O MITCH MITCHELL, TUTTI DICEVANO CHE SI ERA VENDUTO E VENIVA SCARICATO DALLA COMUNITÀ JAZZISTICA. OGGI VIENE DA RIDERE A RACCONTARLO, MA ALL'EPOCA SI TRATTAVA DI UNA SITUAZIONE MALEDETTAMENTE SERIA»

Nella sua autobiografia del 2009, il batterista ha dichiarato: "Poche band di cui ho fatto parte hanno cercato attivamente di compiacere l'ascoltatore. La mia missione in qualità di artista è quella di impegnare la mia sensibilità al massimo e per il maggior tempo possibile". Sicuramente gli Earthworks non sono stati una macchina da soldi. Però hanno permesso a Bruford di fare quello che si era prefissato, cioè di infrangere qualche regola e farsi qualche domanda. Il linguaggio adottato è senza dubbio quello jazzistico, ma con una personalità ben precisa. Tra le note c'è complessità, sapienza, sfrontatezza e soprattutto tanto contagioso entusiasmo.

Bruford alla batteria nel suo studio personale.



Tutta la storia di David Crosby.
Dai Byrds a CSNY, fino alla sua grande avventura da solista.

Con dettagliata discografia e filmografia.

Di Marco Grompi

Prefazione di Luca De Gennaro

In libreria, on line e in eBook.

VOLO/IBERO

DREAM THEATER

METRO

La costruzione di un capolavoro Prog

IL 26 OTTOBRE 2019 L'EPICO DOPPIO CONCEPT ALBUM DEI **DREAM THEATER** METROPOLIS PT. 2: SCENES FROM A MEMORY HA COMPIUTO 20 ANNI.

Testo: **Dave Ling** Foto: **Dave McKean**

Pubblicato in un periodo letargico della scena progressive, sarebbe divenuto poi una pietra miliare del prog rock, ma per i suoi creatori non fu semplice portarlo a termine. Una storia fatta di litigi personali, problemi discografici e di una macchina mediatica che, per quanto ci provasse, non riusciva a comprenderli appieno. I **Dream Theater** ricordano con noi la creazione del loro capolavoro.

A livello mondiale, il 1998 fu un anno pieno di eventi. È l'anno dell'Accordo del Venerdì Santo, il trattato che sancisce la fine del decennale Conflitto Nordirlandese. Il continente europeo fa la conoscenza della nuova moneta, l'Euro. Le ammissioni di Bill Clinton sui suoi rapporti con la stagista Monica Lewinsky portano al processo di impeachment e alla susseguente assoluzione del presidente. La Francia vince la Coppa del Mondo, mentre la Russia viene colpita da una crisi finanziaria. L'ultimo fenomeno culturale di internet si chiama Google, e Titanic diventa il primo film a incassare un miliardo di dollari. Tutti questi fatti sono ovviamente ben documentati. Quello che forse non sapete è che il 1998 è anche l'anno in cui **Mike Portnoy** lascia per la prima volta i Dream Theater – eh sì, anche se solo per un nanosecondo.

"Per me i Dream Theater avevano raggiunto un punto critico", esclama il batterista, ricordando oggi l'incidente. "Decisi di lasciare la band durante la tournée di FALLING INTO INFINITY – e così ho fatto, almeno per qualche giorno. Ci trovavamo in Finlandia, e in pratica…", la sua voce poi si spezza e decide di non rivelare altri dettagli sugli oscuri motivi che portarono a un'azione tanto drastica. "Non ho intenzione di rientrare in questo discorso, ma diciamo solo che stavamo passando un periodo durissimo. Per farla breve, l'unico modo per rimettere i Dream Theater in carreggiata era riconquistare il controllo totale di ogni aspetto della band".

Portnoy non sta esagerando. Al fine di rivisitare correttamente METROPOLIS PT. 2: SCENES FROM A MEMORY in occasione del suo ventennale, dobbiamo prima fare un salto indietro ed esaminare in che razza di situazione si fossero cacciati i Dream Theater con il loro album precedente, FALLING INTO INFINITY, del 1997. All'e-

POLIS

«DA BAND PROGRESSIVE,
NON POTEVAMO
NON METTERCI ALLA PROVA
CON UN CONCEPT ALBUM»
JOHN PETRUCCI

poca, la band americano-canadese era già insieme da 12 anni, se si esclude la breve parentesi iniziale come Majesty. Dodici anni di alti e bassi, come una falsa partenza, quando il gruppo firmò con l'etichetta Mechanic Records per pubblicare il disco d'esordio WHEN DREAM AND DAY UNITE, ma anche momenti di grande rilevanza, come l'ingresso del cantante **James LaBrie** e la migrazione verso la Atco (sussidiaria della Atlantic) per la pubblicazione di IMAGES AND WORDS, un album spartiacque con cui il gruppo impone i nuovi standard moderni del genere progressive metal. Il disco successivo, AWAKE, coincide con la separazione dal tastierista **Kevin Moore** e una nuova battuta d'arresto, mentre una riorganizzazione interna costringe la Warner Brothers, proprietaria della Atlantic, a dirottare la band dapprima all'etichetta sussidiaria EastWest e infine alla Elektra – lontano dunque dall'influenza positiva di **Derek Shulman**, ex cantante dei Gentle Giant diventato poi perno centrale della Atco, l'uomo che aiutò la band a ottenere il primo contratto discografico. "Onestamente non ho la più pallida idea del perché la Warner ci abbia tenuto fino all'ottavo album, ovvero per l'intera durata del contratto", ammette oggi il chitarrista **John Petrucci**.

È facile dimenticare che più di 20 anni fa il futuro dei Dream Theater sembrava tutto tranne che sicuro. Non si erano ancora guadagnati il rispetto che gli si porta oggi, e la stampa specializzata faceva molta fatica a capirli ("Non ci proviamo nemmeno a finire sui giornali, tanto già lo sappiamo che ci massacrano!!!", lamentò il batterista Mike Portnoy in un'intervista per una rivista all'epoca). Oltretutto la band entrò in una parabola discendente piegandosi definitivamente ai voleri degli impresari discografici, e con FALLING INTO INFINITY raggiunse appena la posizione n. 52 della «Billboard» Hot 100.

Dietro le quinte la pressione era alle stelle, e le tensioni tra le due menti creative della band venivano esacerbate all'estremo.

Cosa significa per me
METROPOLIS PT. 2: SCENES FROM A MEMORY...

JARLE HOVDA MOE

SONDRE SKOLLEVOLL (MAJOR PARKINSON)

"Per quanto mi riguarda, si tratta di un album fondamentale per la musica progressive, uno di quelli che ha riportato il prog nel quotidiano delle persone comuni. Per me è anche il vertice dell'evoluzione dei Dream Theater che, persino oggi, ispirano migliaia di giovani a imparare a suonare uno strumento. Non solo, ascoltare quello che fa la band sul disco ti spinge a creare composizioni sì sempre più complesse, ma dove il tecnicismo è solo un veicolo, non il fine ultimo. Sono ottime ragioni per cui questo disco è ancora così venerato, a vent'anni di distanza".

«DURANTE LA TOURNÉE DI FALLING INTO INFINITY DECISI DI LASCIARE LA BAND – E COSÌ HO FATTO, ALMENO PER QUALCHE GIORNO»
MIKE PORTNOY

Portnoy e Petrucci, insieme al bassista John Myung, avevano fondato il gruppo quando erano studenti del Berklee College of Music di Boston. Portnoy, da buon maniaco del controllo come lui si auto-definisce, rabbrividì alle richieste della casa discografica: non solo vollero affidare la produzione di FALLING INTO INFINITY a **Kevin Shirley**, già produttore di Aerosmith e Black Crows, ma addirittura insistettero perché i Dream Theater collaborassero con **Desmond Child**, autore di successi da classifica per Bon Jovi e Kiss (la collaborazione si limitò al solo brano *You Not Me*).

Quando avanziamo l'ipotesi che la Elektra si fosse "intromessa" nel loro processo creativo per FALLING INTO INFINITY, il batterista sbotta in una risata sarcastica: "Guarda, 'intromessa' non rende bene l'idea. La Elektra esercitava un controllo quasi totale sulla band – per poco non la distrussero".

Le colpe non sono tuttavia da imputarsi solo all'etichetta. Durante la tournée, i problemi di Mike con l'alcol fecero entrare il batterista in una spirale autodistruttiva. Portnoy si permise tra l'altro di licenziare il tecnico delle chitarre di Petrucci dopo un imprevisto sul palco – il tastierista Derek Sherinian ha rivelato che i due non si sarebbero parlati per quasi un mese dopo l'incidente. Portnoy non riusciva a perdonare a Petrucci di aver accettato i "compromessi" richiesti dalla casa discografica. Gli attriti culminarono in una litigata, pretestuosa e ubriaca, con il tour-manager della band per un panino da McDonald dopo il concerto. Portnoy chiese di tornare a casa il giorno seguente, ma alla fine accettò di portare a termine il resto del tour europeo.

Più di vent'anni dopo, in un'altra intervista, John Petrucci ricorda quegli avvenimenti in maniera un po' differente: "Fu una situazione ambigua e poco chiara – Mike era certamente frustrato da tutto quello che stava succedendo, ma non ci è mai venuto a dire che avrebbe voluto lasciare la band", dichiara il chitarrista. "Non è stato come quella volta in cui se n'è andato *davvero* [nel 2010]: forse l'intenzione era quella, ma non fu mai una cosa ufficiale". Difatti Mike ha detto che fu solo un episodio estemporaneo... "Esatto", concorda Petrucci. "La frustrazione era alle stelle – per tutti noi, non solo per Mike, ma non credo che si fosse arrivati a un punto tale che i Dream Theater abbiano rischiato di separarsi. Però, ovvio, ognuno ha un modo differente di vedere la questione. Per esempio, Mike non sopportava che avessimo dovuto modificare le canzoni quando abbiamo lavorato con Kevin Shirley su FALLING INTO INFINITY, e non sopportava la maniera in cui quel disco era stato prodotto. Gli dava fastidio che avessi lavorato per una giornata con Desmond Child sulle nostre canzoni. Non dico che Mike avesse torto, ma io non la vedevo così. A me Kevin Shirley piaceva. E sul lavoro con un autore come Desmond, se i Dream Theater ne abbiano beneficiato o no questo non so dirlo, ma per me è stata un'esperienza utile e personalmente mi sono divertito".

Mentre Portnoy rimandava la sua uscita dal gruppo, i Dream Theater ingaggiavano due pesi massimi dell'industria discografica – il manager dei Deep Purple **Bruce Payne** e l'agente di Steve Morse, **Frank Solomon**: due veri mastini che avrebbero sostenuto e difeso la band con aggressività, sia da loro stessi che dai piani alti dell'Elektra.

"Confessammo a Bruce e Frank che non sapevamo se avremmo continuato dopo quel tour", Portnoy rivelò allo scrittore Rich Wilson nel libro ufficiale dei Dream Theater, *Lifting Shadows*. "John mi aveva detto chiaramente che non avrebbe continuato senza di me, e che se me ne fossi andato sarebbe stata la fine del gruppo".

Frank Solomon fece subito una bella lavata di capo a Sylvia Rhone, potente capo della Elektra, chiedendo che i Dream Theater riottenessero il controllo sulla produzione del loro materiale in studio. L'impresaria fu costretta a cedere, cosa che sorprese parecchio Portnoy.

"Frank andò dal capo e puntò i piedi per conto nostro, dicendo che se l'Elektra voleva che i Dream Theater continuassero, doveva essere fatto come dicevamo noi", ricorda Mike. "Questo significava non ascoltare la musica prima che fosse finita e stare fuori

LARRY MARANO/ATLASICONS.COM

Cosa significa per me
METROPOLIS PT. 2: SCENES FROM A MEMORY...

CHARLES GRIFFITHS (HAKEN)

"Ricordo di aver ascoltato quest'album proprio il giorno in cui è uscito – venni letteralmente rapito dalla storia e rimasi esterrefatto ascoltando le canzoni. L'apporto che Jordan Rudess dette alla band con il suo ingresso mi piaceva da morire, e l'intesa compositiva tra lui e Petrucci ha prodotto materiale che è ancora meravigliosamente attuale. METROPOLIS PT. 2 aveva tutto, dall'incredibile complessità di *The Dance Of Eternity* all'emozionante *One Last Time*. Nel 2017 gli Haken hanno avuto l'onore di eseguire buona parte di questo disco insieme a Mike Portnoy, un'esperienza che ha rinnovato il mio amore per questo lavoro e il mio rispetto per i Dream Theater".

I Dream Theater nel 2000 (in senso orario da sinistra): Jordan Rudess, John Petrucci, John Myung, Mike Portnoy, James LaBrie.

dai coglioni. La priorità era riconquistare la fiducia del nostro pubblico".
Nel frattempo, più vicino a casa, il resto dei Dream Theater aveva raggiunto un accordo: si era deciso che Petrucci e Portnoy sarebbero divenuti ufficialmente i leader della band, mettendo fine ad anni di cosiddetta "falsa democrazia".
"Stabilire chi era al comando aiutò molto a mitigare gli attriti", spiega Portnoy. "Fino a quel punto avevamo perso un sacco di tempo a venderci le idee a vicenda. Io e John sapevamo bene come volevamo fare il disco successivo, e tutti aderirono alle nostre volontà".
Come recita il proverbio, non si può fare una frittata senza rompere qualche uovo: la stabilità che i Dream Theater desideravano poteva arrivare solo con una ristrutturazione interna. Il passo successivo fu dunque la compattazione della storica line-up, una formazione che, salvo l'abbandono di Portnoy molto tempo dopo, sostituito dall'ex batterista di Annihilator/Extreme **Mike Mangini**, continua fino ad oggi.
Musicista colto, formatosi alla Juilliard School of Music di New York, il tastierista **Jordan Rudess** si era già visto coi Dream Theater in sostituzione di Kevin Moore nel 1994, in uno show per un evento chiamato Foundation Forum. Allora era da poco diventato padre, e preferì entrare come membro part-time nei **Dixie Dregs**, gruppo strumentale della Georgia in cui militava il chitarrista di Kansas e Deep Purple **Steve Morse**, piuttosto che accettare un ingaggio a tempo pieno nei Dream Theater.

Metropolis – Part 1: The Sleeper: l'inizio di tutto...

METROPOLIS PT. 2: SCENES FROM A MEMORY
trae ispirazione da un brano contenuto sull'album IMAGES AND WORDS (1992).

Il gigantesco concept album METROPOLIS PT. 2: SCENES FROM A MEMORY sarà anche un prodotto del duo creativo Petrucci-Portnoy, ma l'intero disco affonda le radici in una canzone la cui genesi risale al 1989, in un periodo in cui il frontman della band era ancora il cantante Charlie Dominici.
Originariamente conosciuta come *Crumbling Metropolis*, il brano si fondava su un'idea testuale di Petrucci e una parte musicale a cui contribuì tutta la band. I primi prototipi della canzone avevano un'intro differente e una coda più breve rispetto alla versione definitiva comparsa sull'album, ma rimangono uno splendido esempio dell'incredibile destrezza tecnica e delle inclinazioni progressive del gruppo, con lunghe sezioni strumentali e un susseguirsi di movimenti musicali.
Crumbling Metropolis fu eseguita in tutti i concerti del 1989, e diventò presto una delle canzoni preferite dai fan. Quando arrivò il momento di registrare il pezzo per il nuovo album IMAGES AND WORDS (1992), il termine *Crumbling* fu eliminato dal titolo finale, a cui però Petrucci aggiunse "Parte 1" – giusto una goliardata estemporanea, visto che nessuno aveva mai menzionato, né tantomeno pianificato, un possibile sequel. Il brano venne pubblicato come promo su musicassetta, rendendolo tecnicamente il primo singolo estratto da IMAGES AND WORDS.
Metropolis Part 1 diventò immensamente popolare tra i seguaci del gruppo, che iniziarono ad acclamare a gran voce un seguito – seguito che nelle intenzioni dei Dream Theater sarebbe dovuto apparire sul loro quarto lavoro, FALLING INTO INFINITY, in forma di un altrettanto ciclopico brano di 20 minuti. FALLING... fu infatti inizialmente pensato come un doppio disco, ma l'etichetta EastWest richiese espressamente al gruppo di limitare il contenuto a un unico Cd di musica. Da qui nacque l'idea di sviluppare la famigerata "Parte 2" in un concept album vero e proprio, che diventerà successivamente METROPOLIS PART 2: SCENES FROM A MEMORY.
Adattata e modificata negli anni dalle varie incarnazioni della band, da molto tempo compare ormai tra le canzoni più utilizzate per i bis, con James LaBrie che interagisce con il pubblico durante le lunghe parti strumentali: *Metropolis Part 1* rimane, a distanza di tempo, uno dei pezzi più richiesti negli spettacoli dal vivo dei Dream Theater.

NIELS VAN IPEREN/GETTY IMAGES
I Dream Theater nel 1994.

«ONESTAMENTE NON HO LA PIÙ PALLIDA IDEA DEL PERCHÉ LA WARNER CI ABBIA TENUTO FINO ALL'OTTAVO ALBUM, OVVERO PER L'INTERA DURATA DEL CONTRATTO»
JOHN PETRUCCI

CONCERT PHOTOS / ALAMY STOCK PHOTO
Il 'dandy' dei Dream Theater, Derek Sherinian, dal vivo col gruppo nel 1998.

Il treno per portare Rudess nei Dream Theater sembrava essere passato, ma Portnoy e Petrucci invitarono comunque Jordan a partecipare al loro progetto parallelo, i **Liquid Tension Experiment**, che tra l'altro annoveravano allo stick bass il leggendario bassista di King Crimson e Peter Gabriel, **Tony Levin**.
"A quel tempo io e mia moglie avevamo un figlio piccolo, e militare coi Dregs sembrava una scelta più responsabile per il tipo di vita che avrei dovuto fare", spiega Rudess. "Avevo detto di no ai Dream Theater, ma colsi al volo l'occasione di suonare con Petrucci e Portnoy, anche perché quando mi sarebbe ricapitato? Fu veramente emozionante. Tony Levin era un musicista geniale, e per John e Mike era una sorta di marziano venuto da un altro pianeta. Io mi ritrovai a essere l'uomo "di mezzo". A pensarci adesso, è anche un po' il mio ruolo nei Dream Theater – mantengo un certo equilibrio tra gli elementi".
Nei due dischi strumentali prodotti dai Liquid Tension Experiment per la Magna Carta Records, l'alchimia tra Petrucci, Portnoy e Rudess è evidente, e mentre i rapporti con

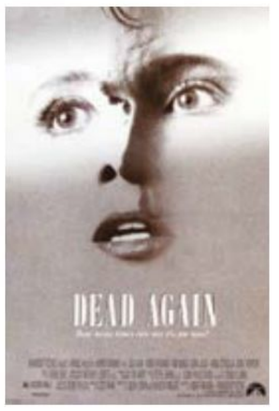
Derek Sherinian andavano alla deriva, i due leader arrivarono alla stessa conclusione: solo ingaggiando Rudess nella band i Dream Theater avrebbero fatto un salto di qualità.
Sherinian era una sorta di dandy delle tastiere, se vogliamo – un tipo molto, forse troppo preoccupato a proiettare una certa immagine di sé, e che, al di fuori della musica, sembrava essere l'esatto opposto degli altri membri della band. Mentre il lavoro sul secondo album dei Liquid Tension Experiment volgeva al termine, Petrucci e Portnoy sondarono dunque il terreno per un eventuale ingresso di Rudess nei DT, questa volta in pianta stabile. Rudess si dimostrò interessato, ma Petrucci e Portnoy non rivelarono la notizia a nessuno, nemmeno a Sherinian: il gruppo aveva infatti una serie di date che non poteva annullare, e Sherinian fu avvisato dell'interruzione dei suoi rapporti con i Dream Theater, dopo quattro anni di militanza, solo nel gennaio del 1999, in una conference call.
"Non è stato facile licenziare così Derek, ma è stata una questione professionale, non personale", spiega Portnoy. "Era una cosa che dovevamo fare per la sopravvivenza della band".
"Chiudere il capitolo con Derek fu una cosa un po' spietata da parte nostra, ma in tutta sincerità ci chiedevamo spesso come sarebbe stato suonare con Jordan nel gruppo", sostiene Petrucci. "Comunicarglielo fu ovviamente arduo, perché non c'era nessun buon motivo per licenziarlo, ma ci sono momenti in cui bisogna prendere delle decisioni difficili, e a mente fredda so che è stata la decisione più giusta".
Durante la presentazione della sua nuova band, **Planet X**, uno stizzito Sherinian ribatté così all'inaspettato licenziamento: "La decisione della band di sbarazzarsi di me mi colse totalmente di sorpresa, ma spesso quando si chiude una porta, si spalanca un portone", aggiungendo: "Mi piace il progressive rock per la sua complessità e il virtuosismo dei musicisti, ma a livello di immagine mi fa venire il latte alle ginocchia. Voglio portare in questo genere un po' di glamour in stile Hollywood" (successivamente Sherinian si sarebbe riunito con Portnoy nella band **Sons of Apollo**).
Con il compattarsi della formazione finale e il superamento dei problemi con l'alcol di Portnoy (il suo ultimo drink risale al giorno del suo trentatreesimo compleanno, il 20 aprile del 2000), l'ipotesi dell'abbandono del batterista diventò solo un lontano ricordo. "Abbiamo fatto tutto per riprendere il controllo", spiega Portnoy. "È stato come fare le pulizie di primavera e ricominciare daccapo. E da qui i Dream Theater sono risorti".

Le fondamenta di METROPOLIS 2: SCENES FROM A MEMORY vennero gettate nel 1996, mentre Derek Sherinian faceva ancora parte del gruppo.

«ERA UNA SORTA DI ROMANZO GIALLO CHE ANDAVA SEGUITO CON IL LIBRETTO DEI TESTI, PERCHÉ I DIVERSI CARATTERI CORRISPONDEVANO AI DIVERSI PERIODI TEMPORALI DELLA STORIA»
MIKE PORTNOY

"Durante le registrazioni di FALLING INTO INFINITY decidemmo finalmente di fare una cosa che i fan ci chiedevano dai tempi di IMAGES AND WORDS, ovvero scrivere una Parte II di *Metropolis*, una canzone di quel disco", commenta Portnoy. "Io, John Petrucci, John Myung e Derek componemmo un pezzo di 20 minuti, un brano mastodontico che però non aveva ancora né testo, né parti vocali. Molti passaggi di questa canzone sarebbero poi finiti, in una forma o in un'altra, nella versione finale dell'album, tra cui *Overture 1928*, *Strange Déjà Vu*, *The Dance Of Eternity* e *One Last Time*".

***L'altro delitto (Dead Again)*, il film del 1991 diretto da Kenneth Branagh che ha ispirato i Dream Theater.**



JOSH GRIFFIN (CALIGULA'S HORSE)
"Il fatto che stiamo ancora qui a parlarne dopo 20 anni la dice lunga su quanto influente e monumentale sia questo lavoro. È stato il primo album dei Dream Theater che ho ascoltato. Nella cerchia dei miei compagni di scuola, se ne parlava con circospezione – sembrava quasi un segreto. È un disco permeato da un'enorme vitalità, ed è palese con quanta scioltezza e quanta ispirazione sia stato eseguito – erano veramente indemoniati! Non solo ha avuto un'influenza incalcolabile sul mio modo di suonare la batteria, ma al livello di teoria della composizione, di costruzione delle canzoni e degli arrangiamenti, specialmente in *The Dance Of Eternity*, continua a ispirarmi. Un album rivoluzionario!".

THAT JOE PAYNE
"Se parliamo di concept album, questo è un disco classico che offre tanta sostanza quanta ne offrivano i grandi classici degli anni 70. Eppure, sembra ancora straordinariamente contemporaneo: l'unico dettaglio in cui tradisce gli anni che ha è nell'assenza di qualsiasi correzione d'intonazione, oramai comunissima nei dischi moderni. Difficile da credere che sia stato pubblicato vent'anni fa! Si tratta davvero di un viaggio intenso. C'è veramente tanta carne al fuoco, a partire dalla trama, complessa ma ben costruita, fino ad arrivare ai lunghi interludi, che si fondono alla perfezione col resto dei brani. Più prog di così non si può – è veramente la riprova della maestria e della versatilità della band. È un piacere ascoltare qualcosa da intendersi come un'opera unica e non come una raccolta di canzoni singole".

Questa versione grezza, il cui contenuto sarebbe divenuto poi l'asse portante di questa nuova fase dei Dream Theater, è stata in seguito pubblicata dalla YtseJam Records, l'etichetta di Portnoy, come parte di un bootleg ufficiale contenente i demo di FALLING INTO INFINITY. "Era arrivato il momento di fare qualcosa di concettuale, di incredibilmente ambizioso", rivela Portnoy, che a ricordare il disco tradisce ancora una grande euforia nella voce.
"Da band progressive, non potevamo non metterci alla prova con un concept album", concorda Petrucci sogghignando. "Era davvero una cosa che non vedevamo l'ora di fare".
La Elektra, forse memore di come proprio un concept del decennio precedente, il capolavoro prog-metal OPERATION: MINDCRIME, fece spiccare il volo alla carriera dei **Queensrÿche**, approvò subito il progetto dei Dream Theater e stabilì che le registrazioni si sarebbero tenute ai Bear-Tracks Studios, la struttura nel nord dello stato di New York dove la band aveva creato IMAGES AND WORDS. Questo disco fu sì il loro primo successo commerciale, ma durante la sua realizzazione Portnoy e l'ex tastierista Kevin Moore ebbero più di un battibecco con l'eccentrico produttore, **David Prater**. In seguito venne rivelato che Prater pretese di missare la storica traccia di apertura, *Pull Me Under*, completamente nudo e nel buio più totale, il che lasciò Mike alquanto perplesso: "Avere a che fare con quello stronzo fu una bella rottura". Liberati da tutti i legami imposti dalla casa discografica, ora la band non avrebbe più dovuto temere altri scontri in studio.
Il rapporto tra Jordan Rudess e i Dream Theater era un affare tanto recente che, nel tentativo di impressionare i suoi nuovi compagni, il tastierista arrivò in studio offrendo 40 o 50 frammenti di musica già composta. "Mi ricordo che Mike mi guardò con un'aria interdetta e mi disse: 'No dai, a noi piace

Cosa significa per me METROPOLIS PT. 2: SCENES FROM A MEMORY...

MILE HOLMES (IQ)

"...SCENES FROM A MEMORY – questo sì che è un disco interessante. È uno dei pochi album prog metal che, secondo me, contiene davvero una buona dose di progressive, a differenza di tanti altri che hanno solo lo shredding in tempi dispari. La componente atmosferica, in certe parti, è veramente ben riuscita. E adoro le tracce di apertura – *Scene One Regression* – e di chiusura – *Scene Nine: Finally Free* – due pezzi che ti fanno venire voglia di cantarci dietro, ma che riescono a rimanere prog senza scadere mai nel troppo melodico. Ci sono gruppi che non sanno mai quand'è troppo, ma i Dream Theater lo sanno bene. È un album veramente all'avanguardia – essendo a capo della GEP [Giant Electric Pea, etichetta indipendente di progressive, *ndt*] ascolto continuamente demo di gruppi emergenti, e l'influenza di METROPOLIS PT. 2 in tanti di questi è ovvia. Ed è bello ascoltare un album che sia sfacciatamente un "concept" ma che contiene davvero belle canzoni".

comporre musica in studio tutti insieme'", ricorda Rudess con una risata. "E io: 'Mi dispiace, non lo sapevo!'. Mike rimase un po' spiazzato, ma non resistette alla tentazione di ascoltare tutto il materiale che avevo portato, e alcuni di questi frammenti vennero usati nelle composizioni finali. Per il gruppo, lavorare con qualcuno come me fu sicuramente un'esperienza nuova".

"Jordan è sempre preparato a ogni evenienza – per questo è così importante per noi", ridacchia Petrucci quando gli ricordiamo l'avvenimento. In una recente intervista, Rudess ha confidato che il suo maggior contributo fu il suo "interesse negli arrangiamenti orchestrali", una cosa che dapprima rese la band "un po' nervosa", aggiungendo inoltre che "John Petrucci aveva davvero bisogno di una spalla che lo ispirasse e che riuscisse a stargli dietro musicalmente". Il chitarrista concorda con entrambe le dichiarazioni.

"Malgrado tutti e tre avessero personalità molto diverse, ho sempre avuto rapporti molto stretti con ognuno dei nostri tastieristi", commenta Petrucci. "Dal momento in cui Jordan è arrivato, con la sua conoscenza, la tecnica, la musicalità e il suo entusiasmo, tra noi si è creata subito un'alchimia compositiva che ci ha permesso di andare oltre i nostri limiti. La qualità della nostra musica è cresciuta in maniera esponenziale".

GEORGE CHIN/ICONICPIX

Dietro le quinte allo Shepherd's Bush Empire nel 2000 (s-d): Mike Portnoy, John Petrucci, James LaBrie, Jordan Rudess, John Myung.

Da parte sua, invece, Rudess ammette di non essersi fatto troppi problemi a rimpiazzare un altro musicista il cui sgabello era, in un certo senso, ancora caldo. "Non voglio fare la parte dell'insensibile, ma da quello che so, la vicenda con Derek [ovvero la separazione] era già nell'aria da tempo, e io sentivo che questo posto apparteneva a me", commenta Jordan. Rudess però non sapeva che la sopravvivenza o la morte dei Dream Theater sarebbero interamente dipese proprio dalla musica che stavano registrando in quei giorni.

"Io non c'ero ai tempi di FALLING INTO INFINITY, non ho vissuto quel periodo", ragiona Rudess. "Quello che percepivo nel resto della band era però una grande eccitazione, forse anche un ritrovato entusiasmo. Farmi entrare nel gruppo dette loro una botta di vita. Erano tutti su di giri e stavolta niente poteva fermarli".

Cosa significa per me METROPOLIS PT. 2: SCENES FROM A MEMORY...

DAN BRIGGS (BETWEEN THE BURIED AND ME)

"...SCENES FROM A MEMORY è sicuramente l'album che più di tutti mi ha insegnato a comprendere la musica in profondità. Facevo parte di un gruppo di ragazzi al liceo, e tutti possedevamo una copia del libro con gli spartiti del disco – avere la possibilità di leggere le trascrizioni e di adattare le idee dei DT alla musica che facevamo fu un'esperienza impagabile. Fu inoltre l'album che mi spinse a creare composizioni musicali fondate su delle tematiche centrali – una cosa che continuo a fare tutt'oggi. Uno dei miei dischi preferiti di sempre, anche se oramai lo ascolto solo una volta ogni due o tre anni".

Anche se l'idea originale venne dapprima a Petrucci, Portnoy rimase colpito da un film chiamato *L'altro delitto* (*Dead Again*), diretto e interpretato da **Kenneth Branagh**, e il duo iniziò a discutere una trama in cui un uomo chiamato Nicholas entra in ipnoterapia regressiva e scopre di essere stato, in una vita precedente, Victoria Page, giovane vittima di un brutale omicidio negli anni 20. L'uomo decide quindi di andare più a fondo, fino a scoprire altri inquietanti dettagli sulla sua vita passata, sia al maschile che al femminile. Per confondere ulteriormente gli ascoltatori, i 12 atti che compon-

gono la trama furono scomposti, tagliati e incollati in maniera apparentemente casuale, simile al processo di frammentazione narrativa usato da **Quentin Tarantino** in *Pulp Fiction*.

"Era una sorta di romanzo giallo che andava seguito con il libretto dei testi, perché i diversi caratteri corrispondevano ai diversi periodi temporali della storia", aggiunge orgogliosamente Portnoy.

Durante lo sviluppo del concept, Petrucci divorò ore e ore di audiocassette sull'ipnosi regressiva. "Le ascoltavo perfino mentre guidavo in macchina – probabilmente non era la cosa più intelligente del mondo da fare, a pensarci adesso", sostiene in una fragorosa risata. "Ma mi ci sono davvero immerso con tutto me stesso".

John Myung scrisse il testo di *Fatal Tragedy*, e anche LaBrie partecipò, con le parole di *One Last Time*, ma il grosso della storia fu interamente opera di John e Mike.

"Organizzammo la storia capitolo per capitolo prima di entrare in studio. Fu un lavoro enorme", dice Portnoy. Negli studi BearTracks, partirono da una serie di jam e arrivarono al completamento di una dozzina di brani, ma Portnoy ci tiene a precisare che, mentre il concept era un'idea sua e di Petrucci, ogni membro del gruppo contribuì in egual misura.

"Non voglio che qualcuno pensi che quest'album sia esclusivamente opera mia e di John", fa notare. "La musica fu composta

«A QUEL TEMPO ERAVAMO INSIEME PIÙ O MENO DA 10 ANNI, E FIDATI SE TI DICO CHE LA DECISIONE DI REALIZZARE UN CONCEPT ALBUM NON VENNE PRESA ALLA LEGGERA»
JOHN PETRUCCI

«LA ELEKTRA ESERCITAVA UN CONTROLLO QUASI TOTALE SULLA BAND – PER POCO NON LA DISTRUSSERO»
MIKE PORTNOY

GEORGE CHIN/ICONICPIX

Mike Portnoy armato di bacchette, 2000.

Cosa significa per me METROPOLIS PT. 2: SCENES FROM A MEMORY...

MATT HARRISON (EXPLORING BIRDSONG)

"Per un adolescente come me che si avvicinava alla musica progressive per la prima volta (dopo essere stato un grande appassionato di metal), METROPOLIS PT. 2 fu uno dei primi dischi a farmi capire quali erano i requisiti di un vero, grande concept album. Ci sono brani come *Home*, che davvero uniscono quello che io pensavo fosse inconciliabile: la musica heavy, quella melodica e quella progressive. Ascoltando quella canzone, insieme a tante altre qui presenti, sono rimasto contagiato dalla passione per questo genere. È quindi un disco imprescindibile, che mi ha mostrato quello che si poteva fare con la musica".

da tutti e quattro i musicisti in sala, scambiandoci idee l'un l'altro, finché non è arrivato anche James e io, lui e John abbiamo iniziato a lavorare sulle melodie".

In un angolo dello studio i Dream Theater eressero un piccolo sacrario che chiamarono "Angolo dell'Ispirazione". Cosa conteneva? TOMMY e QUADROPHENIA degli **Who**, THE WALL e DARK SIDE OF THE MOON dei **Pink Floyd**, MISPLACED CHILDHOOD e BRAVE dei **Marillion**, THE LAMB LIES DOWN ON BROADWAY dei **Genesis**, SGT. PEPPER'S dei Beatles, THE PROS AND CONS OF HITCHHIKING e RADIO KAOS di **Roger Waters**, e perfino roba più moderna, come OK COMPUTER dei **Radiohead** e il già citato OPERATION: MINDCRIME. Jordan Rudess, appena arrivato, fu alquanto confuso da questa trovata.

"Quando Portnoy portò questi dischi in studio... lo capisco e va bene tutto, ma io non ho bisogno di circondarmi delle mie influenze musicali e di farmi ispirare così", Rudess commenta oggi. "Non volevo vedere quella roba, né volevo farmi distrarre da ciò che avevano fatto gli altri prima di noi. Volevo solo suonare".

Quando, in maniera alquanto cinica, il sottoscritto chiese informazioni sull'Angolo dell'Ispirazione durante un'intervista per «Classic Rock», ai tempi dell'uscita dell'album, Portnoy cominciò a sbuffare: "Questa

è proprio una classica domanda da giornalista britannico. Stammi a sentire, chiunque dica di aver fatto un disco senza alcuna influenza dall'esterno, sta sparando una stronzata dal buco del culo. Noi abbiamo fatto un disco che nessuno di quei gruppi avrebbe mai fatto. Volevamo solo qualcosa a cui fare riferimento, non qualcuno a cui rubare delle idee".

"A quel tempo eravamo insieme più o meno da 10 anni, e fidati se ti dico che la decisione di realizzare un concept album non venne presa alla leggera", spiega pazientemente Petrucci. "Eravamo grandi appassionati di quei dischi, e quando arrivò il momento di crearne uno tutto nostro, li volevamo in studio con noi, per ricordarci di come fare le cose per bene".

Una piccola appropriazione indebita che Portnoy stesso suggerisce riguarda però il brano che chiude il disco, il grandioso finale di 12 minuti.

"Un pezzo chiamato *Suicide?* della **Barclay James Harvest**, una canzone veramente poco conosciuta e una delle mie preferite di sempre", spiega, riferendosi alla traccia di chiusura di OCTOBERON, del 1976. "Racconta la storia di una persona che o viene uccisa o si suicida. Dopo il finale, la band rimette in scena l'intera parabola attraverso degli effetti sonori. Per questo alla fine di *Finally Free* la musica va in dissolvenza, c'è l'ipnoterapeuta che ordina a Nicholas di aprire gli occhi e poi si sente subito questo muro di rumore bianco – non è chiaro se Nicholas è stato assassinato o no".

Con Rudess all'arrangiamento e alla conduzione di un coro gospel per abbellire *The Spirit Carries On*, i Dream Theater cominciarono a rendersi conto di aver creato qualcosa di davvero speciale. "Era la prima volta che usavamo una voce femminile solista [**Theresa Thomason**], un'idea che abbiamo tratto da DARK SIDE OF THE MOON", commenta Portnoy. Rudess aiutò oltretutto Portnoy a creare i vari effetti sonori che colorano la narrazione: "Cose come i colpi di pistola, i rumori di fondo del casinò o la scena di sesso", rivela il batterista. Grandi appassionati dei Rush, i Dream Theater si avvalsero inoltre della collaborazione diretta di **Terry Brown**, fidato produttore del gruppo canadese, che oltre a coprodurre le tracce vocali di LaBrie e Portnoy ("Fu il primo disco in cui cantai così tanto", fa notare il batterista), interpretò anche il ruolo dell'ipnoterapeuta, malgrado questa esperienza sarebbe terminata con un finale un po' amaro.

"Quando si trattò di usare la sua voce per riprodurre i brani in tour, Terry pretese una quantità di soldi demenziale", sospira Portnoy. "Per questo, nei crediti del disco dal vivo, abbiamo scritto: 'Un non-ringraziamento speciale a Terry Brown'".

L'unico disastro vero e proprio riguarda un mix effettuato da **David Bottrill**, che all'epoca era l'uomo del momento nella ristretta cerchia dei produttori progressive, con un curriculum di tutto rispetto che comprendeva THRAK dei **King Crimson** e il secondo album dei **Tool**, ÆNIMA. I dubbi e le incertezze fecero entrare la band in uno stato d'emergenza, proprio all'ultimo minuto.

"Il mix di Bottrill era troppo soft, non era abbastanza pesante", ricorda con sconforto Petrucci. E così *in extremis* subentrò **Kevin Shirley**, che riuscì a ritagliarsi abbastanza tempo per dare una smussata a quelle canzoni che la band credeva avessero il potenziale per uscire come singoli. Il bootleg ufficiale YtseJam ripropone i mix originali.

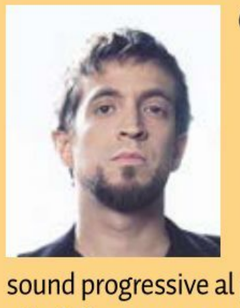
Cosa significa per me METROPOLIS PT. 2: SCENES FROM A MEMORY...

BRYAN JOSH (MOSTLY AUTUMN)

"Al di là del concept, questo disco è davvero un viaggio intergalattico, una selvaggia, eppur magnifica cavalcata cosmica. Critico sempre i musicisti che fanno gli sbruffoni mostrando 'i muscoli' senza arrivare mai al punto, ma questa band sa quello che fa – è un disco inebriante, un assalto ai sensi per importanza e produzione. E se poi ci aggiungiamo la narrativa, è impossibile non farsi coinvolgere emotivamente. Un racconto di regressione mentale affascinante, sinistro, evocativo, eppure sempre permeato di un'incantevole angoscia. METROPOLIS PT. 2 è un'eccellenza del progressive, punto. Di certo un disco fondamentale che, sono sicuro, ha ispirato tanti".

Gli album inclusi nell'"Angolo dell'Ispirazione" dei Dream Theater.

Cosa significa per me METROPOLIS PT. 2: SCENES FROM A MEMORY...



GERMAN VERGARA (AISLES)

"Ho la sensazione che quest'album sia stato pubblicato in un periodo in cui il termine 'prog' non era esattamente visto di buon occhio, trovandoci da poco fuori dal grunge e sulla coda del Britpop. Ma con SCENES... i Dream Theater sono riusciti a restituire il sound progressive al presente, dandogli un gusto nuovo e portandolo nella vita delle nuove generazioni. Per me, il disco non è altro che cinque musicisti al massimo della loro creatività, tecnica e ispirazione. Fondevano destrezza virtuosistica ed emozionalità come nessun altro gruppo a quei tempi. Inoltre, approcciarono il lavoro in maniera molto più eclettica rispetto ai dischi precedenti, in un melange di stili, modi, toni diversi, con una dinamica tra le parti pesanti e quelle melodiche molto più pronunciata che in passato".

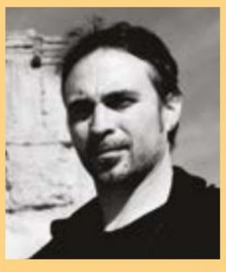
Dal vivo nel 2000, durante il tour di METROPOLIS PT. 2.

La band eliminò il sottotitolo dell'album dai Cd promozionali inviati alla stampa e tagliò qualsiasi riferimento musicale al vecchio brano *Metropolis* dalla versione radio del singolo *Home*: in definitiva, i Dream Theater presero ogni precauzione possibile per non rivelare al pubblico che SCENES…era in realtà un sequel di *Metropolis* fino all'ultimo momento. Alla sua uscita, il 26 ottobre 1999, l'album si piazzò nella Top 75 negli Stati Uniti – stranamente, il disco non riuscì a bissare il successo del precedente FALLING INTO INFINITY, che aveva raggiunto la posizione n. 52. Ancor più strano, i Dream Theater non ricevettero alcun feedback dalla Elektra – né una conferma del loro valore artistico, tantomeno una strigliata per il piazzamento relativamente basso.

"L'azienda era così grossa che a volte pensavo che nemmeno sapessero che esistevamo", sorride Petrucci. "Riuscii a parlare con Sylvia Rhone al telefono, e in quanto membro della band non sarebbe dovuta essere un'impresa difficile – ma lo fu! – e quando le chiesi di far uscire *Through Her Eyes* come singolo mi rispose: 'Ma va, non credo proprio'. Lo disse in simpatia, ma una cosa era chiara: per i Dream Theater il piazzamento in classifica non contava. La Elektra sapeva che avevamo un grosso seguito, un seguito che negli anni sarebbe ulteriormente cresciuto, e l'etichetta sapeva che bisognava concentrarsi su quello per fare soldi – era l'unica cosa di cui si preoccupavano".

Durante il tour mondiale di otto mesi, METROPOLIS PT. 2 fu suonato dall'inizio alla fine – una cosa che il gruppo non aveva mai fatto prima. La sua teatralità oscura, decisamente macabra, risultava perfetta per il grande palco. Chi scrive si ricorda bene lo sconcerto alla fine dell'esibizione allo Shepherd's Bush Empire di Londra, come si ricorda di aver predetto a un amico che in futuro i Dream Theater avrebbero di certo suonato in posti più grandi, ma difficilmente avrebbero fatto concerti migliori di quello.

Cosa significa per me METROPOLIS PT. 2: SCENES FROM A MEMORY…



YANN LIGNER (KLONE)

"Ho scoperto quest'album quando è uscito, nel 1999. La prima cosa che mi ha colpito è stata la produzione: un suono veramente potente e nitido per quei tempi. Poi la capacità tecnica dei musicisti, come gli assoli di John Petrucci, o i cambi ritmici di Mike Portnoy. E le canzoni sono davvero tutte straordinarie! Devo ammettere che le mie preferite erano le parti strumentali, visto che non sono un grande estimatore della voce di James LaBrie – ma in questo caso la trovo davvero appropriata. Alla fin fine è stato un album che ho ascoltato tanto e che mi ha ispirato".

MICK HUTSON/REDFERNS/GETTY IMAGES

"Grande, questo sì che è un complimento", dichiara Portnoy in brodo di giuggiole, "e con quel concerto e un nuovo alleato come «Classic Rock» al nostro fianco, c'era davvero la sensazione che nel Regno Unito avessimo sfondato".

Un'ambiziosa performance di tre ore al Roseland Ballroom, nella loro New York, fu in seguito pubblicata sul Dvd *Metropolis 2000: Scenes from New York* e sul triplo compact LIVE SCENES FROM NEW YORK. Il concerto è arricchito da una troupe di attori e attrici che rimette in scena la trama del disco, supportati dalla voce di Theresa Thomason e da un coro. L'unico limite che i Dream Theater incontrarono fu la tecnologia video disponibile all'epoca – alquanto primitiva – ma è di certo un aspetto dello spettacolo che verrà perfezionato dalla nuova line-up nei prossimi show per il ventennale dell'opera.

"A quei tempi i monitor video che avevamo a disposizione erano delle misere, piccole tv posizionate a bordo palco", ridacchia Portnoy. "Ma avevamo dato tutto in quegli spettacoli, e i fan se ne resero conto".

A due decenni di distanza, è difficile non pensare a ...SCENES FROM A MEMORY come all'album che ha salvato la carriera dei Dream Theater. Malgrado sia ormai fuori dal gruppo da quasi dieci anni, Mike Portnoy ancora lo considera non solo la cosa migliore che abbia prodotto con la band, ma anche la più significativa.

"Tutti sanno quanto sia stato importante 2112 per i **Rush**, e METROPOLIS PT. 2 è stato lo stesso per noi – sono sicuro che non staremmo qui a parlare se non ci fosse stato quell'album", dichiara fermamente Portnoy. "E forse è anche il mio disco preferito tra tutti quelli in cui ho suonato".

"SCENES... è stato di certo un disco decisivo, ma il tempo aiuta a guardare le cose con la giusta prospettiva", teorizza Rudess. "Credo che in futuro THE ASTONISHING [l'album in stile "retro-futurista post-apocalittico ritorno-al-feudalesimo-medievale" pubblicato nel 2016, classico esempio di disco che si ama o si odia, senza mezze misure] verrà giustamente riscoperto. Non sarà mai tanto popolare quanto METROPOLIS PT. 2, ma spero venga rivalutato".

"È stato senza dubbio un punto di svolta per noi", conferma Petrucci. "Mike e io abbiamo continuato a collaborare come coproduttori fino alla sua uscita dal gruppo, e quello di produttore è un ruolo che tutt'oggi ricopro. È stato il nostro primo concept album – e ovviamente dopo di questo ne abbiamo fatti degli altri, tra cui più recentemente THE ASTONISHING. E l'arrivo di Jordan ci ha permesso di fare un tipo di disco che in precedenza non saremmo mai riusciti a fare. Vado incredibilmente fiero di METROPOLIS PT. 2".

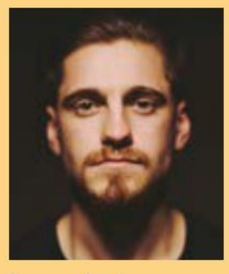
I Dream Theater oggi.

Cosa significa per me METROPOLIS PT. 2: SCENES FROM A MEMORY...

SCOTT KAY (VOYAGER)

"Probabilmente è quasi un decennio che non riascolto SCENES..., che all'epoca fu un disco così importante per me e per la mia crescita musicale. Il mio strumento principale, prima di entrare nei Voyager [alla chitarra], era in realtà il basso, e a quel tempo passavo ore e ore a imparare le parti di basso di John Myung su *Final Tragedy* e *The Dance Of Eternity* – quest'ultima mi fece persino prendere il miglior voto della classe a un esame pratico durante il mio ultimo anno di scuola superiore. Il primo brano che ho sentito fu *Home*, perché un mio compagno di scuola imparò a suonarla sulla chitarra, e pensai: 'Mamma mia, questi riff sono una bomba!'. Avevo 15 anni quando l'ho ascoltato per la prima volta, e a distanza di anni, dopo aver ascoltato tanta altra musica, è bello rendersi conto di tutti i piccoli omaggi ai gruppi classici, come i Pink Floyd o anche i Queen. Persino le ballate sono molto meglio di come me le ricordavo, quindi riscoprire quest'album è stato davvero un piacere".

Cosa significa per me METROPOLIS PT. 2: SCENES FROM A MEMORY...



MAX PARR (COLDBONES)

"Quello che rende questo disco così speciale è quanto riesce a essere avvincente per l'ascoltatore. Che tu abbia seguito il gruppo per 20 anni o sia un neofita dei Dream Theater, questo disco ha qualcosa per chiunque. Non posso fare a meno di notarne la produzione e quanto suoni 'grandiosa', eppure le sezioni più fragili e vulnerabili sono estremamente intime. Che cosa possiamo imparare da quest'album? Negli ultimi anni, io e il resto del gruppo abbiamo cominciato a esplorare l'uso delle tastiere e dei sintetizzatori dal vivo. Questo disco è un esempio fantastico di come integrare un elemento sonoro nella band senza entrare in conflitto con un sound già formato, quello apportato da Mike Portnoy e John Petrucci. Quello che lo rende così memorabile è che è possibile ascoltare qualsiasi sezione, anche solo parti a casaccio, e comunque godersi la musica e comprendere la storia".

QUASAR è l'album di esordio dei ravennati **Aldi dallo Spazio**, inciso nel 2017, quando i ragazzi erano poco più che ventenni, ora pubblicato dalla Jolly Rogers Records. Un lavoro ricco di temi e passioni, dove non c'è la paura di andare in una direzione o nell'altra e si respira aria di assoluta libertà. Memoria e voglia di andare oltre senza perderla di vista. Vediamo cosa sapranno fare da "grandi".

FAMOLO STRANO

Testo: **Guido Bellachioma**

Esiste sempre una storia prima di un album.

Gli **Aldi dallo Spazio** sono nati da una esigenza comune: il bisogno di dare un senso alle nostre jam, fuori da scuola e in giro per i locali, dato che siamo praticamente cresciuti insieme. Così abbiamo preso la decisione di buttarci a capofitto in un concept album. QUASAR è nato dalla necessità di creare qualcosa di personale, che riflettesse il nostro impellente bisogno di empatia, di condivisione delle domande e delle ambizioni che ognuno deve affrontare.

Quali sono le vostre radici musicali, come vi siete trovati per fondare un gruppo sicuramente non commerciale?

Gli Aldi si stanno proponendo come una delle realtà più interessanti dell'universo di confine tra il prog e i suoni hard, senza cedere alle derive metalprogressive di maniera.

Le nostre ispirazioni e il nostro primo amore sono ben alla luce del sole in questo disco. Veniamo ognuno da ascolti e gusti differenti, ma, essendo cresciuti insieme musicalmente, siamo riusciti a trovare un punto d'incontro. Ci sono tante influenze inconsce date dalla musica ascoltata nella vita, che inevitabilmente si sono riversate in ciò che abbiamo scritto.
Tutti e cinque siamo stati coinvolti in diversi progetti, cover e non, di ispirazioni diverse: la collaborazione più degna di nota è forse quella di Davide Mosca con i Witchwood, nostri compagni di etichetta. Nel momento in cui abbiamo fondato gli Aldi ci siamo trovati spesso a suonare i classici del rock: abbiamo tuttavia deciso di impiegare il nostro tempo per qualcosa che ci stesse a cuore, senza badare alla "vendibilità". Questo tema per i gruppi di inediti è sempre un problema, a prescindere dal genere. Noi, però, confidavamo nel fatto che la musica "bella", per noi, s'intende, avrebbe trovato il proprio spazio. In parte i due anni passati ci hanno dato ragione, ma quando sei poco più che adolescente sembra tutto più semplice di quanto non sia in realtà. Fortunatamente abbiamo trovato tante persone che hanno creduto in noi, supportandoci con anima e cuore… a loro saremo sempre grati.

Scegliere un nome come il vostro inevitabilmente significa schierarsi nel reparto "strani"; ricorda cose storiche del prog italiano ma evoca profumi di psichedelia, space rock, jam.

In un certo senso ci siamo veramente categorizzati tra gli "strani", non senza un pizzico di goliardia e autoironia, ma volevamo

qualcosa che legasse i membri del gruppo e che potesse rimandare al tipo di musica proposta… quella dallo Spazio! Aldo è un nomignolo che scherzosamente usiamo tra di noi. È Aldo chi si emoziona, chi ancora sente stringersi le budella lasciandosi trasportare dall'immaginazione e dalla fisicità della musica. Ah, Aldi è anche l'acronimo di Awesome Lysergic Dream Innovation!

Come bisogna essere per entrare in sintonia con la vostra musica? Gli Aldi e la scena musicale intorno…

È chiaro che la scena intorno a noi sia differente rispetto a quella su cui si affacciarono i gruppi dell'era d'oro a cui ci ispiriamo. D'altronde la fruizione della musica è cambiata paragonata a quella del passato, soprattutto per chi non è un appassionato. Ha pervaso le nostre vite attraverso i media, ma ha perso quella sorta di aura magica che la circondava quando non era di facile accessibilità… forse anche l'assenza di un'educazione musicale decente nel sistema scolastico italiano. Noi siamo millennials, il giradischi, che riporta all'uso dei 33 giri, nella nostra prospettiva dovrebbe essere un pezzo da museo, invece… Abbiamo invece avuto modo di appassionarci, insieme a tanti nostri coetanei, più di quanto non credessimo, al concept album e in senso più lato alla religiosità dell'ascolto attento e critico di qualcosa di significativo. Pure questo atteggiamento significa essere Aldo: cogliere la spiritualità individuale dentro la musica che ascolti, magari mentre fissi un muro e nella mente l'immaginazione e i ricordi si mischiano a tempo. In fondo Aldo vive un po' in tutti noi…

L'essenza di QUASAR?

Ci tocca a questo punto svelare il concept alla base: la nascita, vista come viaggio nella creazione di se stessi. Nel processo di scrittura abbiamo deciso di metaforizzare i momenti che volevamo raccontare. È meglio estrarre solo lo stato emotivo in cui si trova il protagonista, così l'ascoltatore può rivedersi queste sensazioni e contestualizzarle nella propria esperienza. La nascita diventa *rinascita*, interpretabile come il corso naturale di ogni relazione o storia di vita: può portare a una migliore conoscenza di sé e allo svelare le bugie che ci raccontiamo.

Riassumiamo questo nostro viaggio:

1. **Long Time Lover**: l'atto del concepimento, la scoperta dell'esistenza di un nuovo sé attraverso un'altra persona.
2. **The Distance**: la fecondazione, la corsa degli spermatozoi verso l'ovulo, per estensione la corsa al raggiungimento dello *status* tanto agognato.
3. **Little Piggy Will**: la crescita del feto, l'esplorazione della nostra comfort-zone (forse anche musicale) che non vorremmo mai abbandonare (la fattoria del maialino), ma che diventa una prigione che ci impedisce di crescere, tarpando sogni e ambizioni.
4. **Santana (A Freedom Song)**: una canzone per la libertà, un desiderio derivante da quanto esplorato nella canzone precedente. Per continuare la metafora, il bambino inizia a voler abbandonare il grembo.
5. **Epiphany**: il gran finale, rivelazione della pazzia autoinflitta che è rassegnarsi al rinchiudersi nella propria bolla (il grembo materno) e la liberazione da essa, la (ri) nascita vera e propria. Il brano si apre con il discorso ai posteri di Bertrand Russell, una sorta di monito al nascituro affinché segua sempre la logica e l'amore, sia verso le altre persone che verso se stessi.

La copertina di QUASAR è opera di Federico Espositi, amico di vecchia data del gruppo. Gli Aldi dallo Spazio sono Dario Federici (voce, tastiere), Simone Sgarzi (chitarra), Davide Mosca (chitarra), Marco Braschi (basso), Lorenzo Guardigli (batteria).

Il vostro album nasce autoprodotto e poi approda alla Jolly Roger Records?

Siamo stati molto contenti che JRR abbia creduto nel nostro progetto: è un ottimo trampolino per farci conoscere al di fuori del nostro modesto ma affezionatissimo seguito, e siamo sicuri che questo crescerà. Ci sono alcune differenze tra le due edizioni: quando siamo stati contattati abbiamo capito che era l'occasione perfetta per dare al disco quei ritocchi di fino che non eravamo riusciti a donargli per mancanza di risorse. Tra gli aspetti rivisiti leggermente ci sono la veste grafica, il mix e il mastering. Le modifiche non hanno però intaccato la struttura e l'anima del progetto originale.

Composizione, studio di registrazione, concerti?

Non si può negare che siano tutti aspetti di grande importanza, ma richiedono sforzi di tipo differente; in particolare la composizione e la registrazione sono momenti complessi in cui ispirazione, visione, tecnica e sperimentazione si mischiano in un delicato equilibrio, tanto appassionante quanto fragile. Crediamo che lo spazio per le giovani band sia soprattutto nel vero circuito underground, fatto di persone che partecipano agli eventi e si scambiano musica nuova con autentica curiosità. Il live rimane quindi un modo importantissimo per migliorarsi, sia musicalmente che umanamente. Tenere uno spettacolo coerente è una sfida in continua evoluzione, che ogni volta ci piace affrontare con il massimo dell'impegno e dell'energia.

I dieci dischi che non abbandonereste mai e portereste sulla leggendaria isola deserta, che, ovviamente, ormai non esiste più, per sfuggire al mondo?

Questa lista è difficilissima, ma ci proviamo lo stesso. In ordine sparso: DARK SIDE OF THE MOON/**Pink Floyd** – YESSONGS/**YES** – PER UN AMICO/**PFM** – BREAKFAST IN AMERICA/**Supertramp** – LIVE AT LEEDS/**Who** – ABBEY ROAD/**Beatles** – LONERISM/**Tame Impala** – SELLING ENGLAND BY THE POUND/**Genesis** – WE LIKE IT HERE/**Snarky Puppy** – ANIMA LATINA/**Lucio Battisti**.

Progetti futuri

Dall'uscita di QUASAR il rapporto con noi stessi e con la musica è cambiato… tanti ascolti sono passati sotto i ponti. Nei prossimi lavori si aggiungerà qualche ingrediente al calderone, conseguenza della crescita personale. L'obiettivo rimarrà l'essere sinceri con chi ascolta… non produrre qualcosa solo per creare altro materiale in uno stile o nell'altro, ma condensare nel suono i pensieri che ci accomunano e abbiamo più a cuore.

LA ZATTERA PRENDE IL LARGO III

A inizio maggio, **Peter Hammill** e gli **Isildurs Bane** si sono ritrovati al **Gouveia Art Rock Festival**, in Portogallo, per testare la loro collaborazione e riproporre dal vivo i brani di IN AMAZONIA. Ecco come sono andate le cose…

Peter Hammill e Karin Nakagawa con il suo koto a 25 corde.

Testo: **Sid Smith** Foto: **Antonio De Sarno, José Felix**

Misura la tua strada con attenzione, prima che tu te ne accorga, quello che accadrà è scritto nelle impronte che lasci, prima che tu te ne accorga, i passi inconsapevoli determineranno il tuo futuro

Peter Hammill si piega verso il microfono, recitando con attenzione le parole iniziali di *Before You Know* [prima che tu te ne accorga, *ndr*], la traccia di apertura di IN AMAZONIA, l'album realizzato in collaborazione con l'ensemble svedese **Isildurs Bane**. Sono l'attrazione principale del Gouveia Art Rock Festival, che si tiene ogni anno a inizio maggio in Portogallo. La band è capitanata dal tastierista e principale compositore **Mats Johansson**, che guida dieci musicisti comprendente chitarre, vibrafoni, ottoni, un violino, due batteristi e un koto a 25 corde padroneggiato da **Karin Nakagawa**. Gli Isildurs Bane sono riuniti intorno al cantante a ferro di cavallo; la musica alterna squillanti arpeggi di koto, taglienti accordi di chitarra che si fanno strada attraverso ritmiche complesse, cascate di marimba, sequenze elettroniche e potenti droni di basso. Il volume si innalza, è tutto un miscuglio di percussioni, chitarre e tastiere che diventano sempre più minacciose.

Ora sta venendo verso di te. Guarda cosa sta venendo verso di te – ORA!

Ruggisce Hammill mentre cresce la tensione, brandendo dei fogli di carta, facendoli roteare sopra la testa come un venditore di quotidiani che annuncia l'imminente fine del mondo.

E ora hai capito che ci sono dei capitoli che mancano nel libro.

«Gli ho detto: mandami qualcosa e vediamo. Quando sono arrivate le varie tracce non sapevo cosa aspettarmi»

Peter Hammill

Peter Hammill sul palco a Gouveia, 4 maggio 2019.

Peter Hammill con Samuel Hällkvist degli Isildurs Bane.

Intona solennemente mentre il brano volge al termine in un'atmosfera catartica. L'urgenza e il pieno coinvolgimento nella performance e in quelle successive creano uno slancio che non accenna a fermarsi. Hammill, vestito come di consueto completamente in bianco, magrissimo, sembra cadere dentro i vestiti e si muove avanti e indietro durante le parti strumentali, le sopracciglia aggrottate, si prepara a immergersi nella musica quando richiesto. I musicisti che compongono l'ensemble leggono con attenzione le partiture e al tempo stesso si osservano tra loro, mentre infondono fuoco e vita in 40 minuti inquietanti ed edificanti.

È la prima volta che questa musica viene proposta dal vivo, ma non si nota. Quando la band esaurisce tutti i brani che compongono IN AMAZONIA, la reazione del pubblico è calorosa.

Posizionata nella parte occidentale della regione centrale del Portogallo, la piccola città di Gouveia potrebbe sembrare inadatta per ospitare un concerto del genere. Eppure da oltre dieci anni questo centro urbano di soli 14.000 abitanti è teatro di un festival di tre giorni che ha visto protagonisti un numero impressionate di artisti in ambito progressive. Ma non si tratta di un caso. Fin dal tracollo finanziario del 2008 che ha colpito duramente il Portogallo, l'organizzatore del festival, Eduardo Mota, ha continuato a lavorare incessantemente per fare in modo che le autorità del posto si convincessero dell'importanza della manifestazione per l'economia locale. Una volta formato un team di lavoro coeso, Mota e i suoi collaboratori hanno iniziato ad alimentare il festival grazie alla presenza in cartellone di artisti come **Steve Hackett, Richard Sinclair, Univers Zero, Amon Düül II, Anekdoten, Magma, Present, Curved Air, Robert Fripp's League of Crafty Guitarists, PFM, Daevid Allen, Focus, Caravan** e tanti altri. E con la manifestazione in corso, ogni bar, negozio, ristorante e albergo della città moltiplica i suoi introiti.

Anche se altri festival sono più pubblicizzati, il Gouveia Art Rock Festival tiene botta non solo per la sua ecletticità dal punto di vista musicale, ma anche per altre iniziative interessanti: quest'anno, ad esempio, gli organizzatori hanno commissionato una nuova composizione, una suite, agli Isildurs Bane e a Peter Hammill. La band e Hammill avevano già suonato insieme nel novembre del 2017 alla convention annuale degli Isildurs Bane ad Halmstad e Mats Johansson era più che favorevole a proseguire la collaborazione. "Suonare con Peter in Svezia è stata una cosa talmente speciale che mi sono chiesto se fosse possibile lavorare insieme a qualcosa di nuovo", spiega Johansson, che milita negli Isildurs Bane dalla metà degli anni 70. "Avevo materiale per circa quattro album in versione grezza sul mio computer, con tutti gli spartiti. Si trattava di composizioni ancora non completamente definite ma su cui si poteva lavorare. Peter è un cantante unico ed è anche un grande compositore, quindi avevo paura che non gli interessasse lavorare insieme a un intero album".

Hammill invece si è dimostrato disponibile, avendo apprezzato la precedente collaborazione in sede live e consapevole di quello che un ensemble di quel tipo poteva tirare fuori. "Gli ho detto: mandami qualcosa e vediamo", ricorda Peter. "Quando sono arrivate le varie tracce non sapevo cosa aspettarmi dato che gli Isildurs Bane sono una formazione molto variegata dal punto di vista degli stili musicali, quindi in grado di muoversi attraverso aree radicalmente differenti". Il file non aveva nessuna indicazione per quello che concerneva la melodia vocale, lasciando a Hammill la massima libertà creativa e decisionale. Anche se i brani erano perfettamente strutturati, non c'era uno spazio predefinito per il cantato. "E questa è una buona cosa", sorride Hammill. "Tutto quello che avevo come punto di partenza era il titolo, Amazzonia. Ovviamente è stato sufficiente a suscitare qualcosa in me, mi è venuto in mente il film del 1972 di **Werner Herzog** *Aguirre Wrath of God* [nella versione italiana *Aguirre, furore di Dio, ndr*] con **Klaus Kinski** come protagonista, che si conclude con Aguirre su una zattera in mezzo al Rio delle Amazzoni, completamente fuori di testa. Sono partito da lì". Riascoltando il demo per la seconda volta, Peter ha iniziato a cantare un testo senza senso per provare a definire la melodia. "Una volta trovata la melodia, la zattera ha iniziato a prendere il largo: in quel momento ho capito che potevo essere parte del progetto". Hammill è molto risoluto nello spiegare che il testo di *Aguirre* non parla del personaggio del film di Herzog: "Come al solito nel testo ci sono tante suggestioni diverse che si intrecciano, non posso spiegarne il significato. Non so come gli altri scrivano canzoni, io ormai lo faccio da cinquant'anni e ancora non ho capito da dove venga l'ispirazione. In questo caso mi sono concentrato sulle linee melodiche principali, con molto entusiasmo dato che si tratta di materiale spigoloso. Ci ho lavorato da solo per un po' e quando ho inviato il risultato a Mats non sapevo che tipo di reazione avrebbe suscitato in lui. Fortunatamente il riscontro è stato positivo. Così ho continuato ad affinare i testi e piano piano ho trovato una strada. Lungo il percorso ci sono state diverse revisioni, aggiunte, modifiche varie e quello che è uscito fuori credo sia un'affascinante collisione tra stili musicali differenti".

«Una volta trovata la melodia, la zattera ha iniziato a prendere il largo: in quel momento ho capito che potevo essere parte del progetto»
Peter Hammill

L'ultima prova prima del concerto.

Il tastierista e principale compositore Mats Johannson.

molto velocemente, inserendo la voce in punti in cui non mi sarei mai aspettato. Da quel momento è diventato in un certo senso il capitano della nave".
Tra il 1984 e il 2003, gli Isildurs Bane hanno pubblicato undici album in studio e un album dal vivo, prima di abbandonare il lavoro in studio e concentrarsi sull'appuntamento annuale con la IB EXPO. Dopo un'assenza di quattordici anni, nel 2017 è stata la collaborazione con il cantante dei Marillion **Steve Hogarth** a riportarli in una sala di registrazione per COLOUR NOT FOUND IN NATURE. Nello stesso anno è uscito anche un disco strumentale, intitolato OFF THE RADAR. Il titolo rispecchia il modo in cui gli IB hanno portato avanti il loro lavoro in tutti questi anni, evolvendosi e cambiando strada senza mai preoccuparsi delle mode: "Rimanere fuori dai radar è una cosa buona, perché ci permette di mantenere la nostra integrità".
Ora però con IN AMAZONIA la band è tornata alla ribalta e c'è la possibilità di nuove collaborazioni future. "Uno dei punti di forza degli IB è di essere una band dalla line-up molto varia: al suo interno ci sono musicisti giovani e più anziani, uomini e donne, membri storici e ospiti recenti. In più i musicisti provengono da ambiti differenti, permettendoci con i loro strumenti di fare qualsiasi cosa. Ma è quando riusciamo a coinvolgere qualche ospite o qualche nuovo musicista che le cose iniziano a muoversi".

Gli undici musicisti durante i saluti finali.

Nel curriculum di Hammill ci sono già numerose collaborazioni con altri artisti. Dando un'occhiata alla sua discografia è possibile trovare il suo nome tra i credits di parecchi lavori, a partire dall'album delle **Orme** FELONA E SORONA del 1973, per il quale Peter scrisse i testi in inglese. Numerose sono le apparizioni come cantante: **PFM, Robert Fripp, Peter Gabriel**, fino agli album solisti di **Tim Bowness**. Mentre OTHER WORLD, pubblicato nel 2014 insieme al chitarrista di Captain Beefheart e Jeff Buckley, **Gary Lucas**, si muove tra canzone e improvvisazione, IN AMAZONIA è più affine alla produzione dei **Van der Graaf Generator**. Sono canzoni di grande impatto, che suonano nuove e vecchie al tempo stesso: musica nuova che sembra familiare. Hammill ricorda la sua iniziale perplessità nell'esibirsi dal vivo con gli Isildurs Bane in Svezia: "Ero riluttante semplicemente perché nella band ci sono dei musicisti molto dotati tecnicamente, che sanno leggere la musica e improvvisare. Io non sono uno di questi. Non scrivo sul pentagramma, non leggo la musica, non ho una conoscenza approfondita della teoria musicale. Non so come si chiamano gli accordi, a parte quelli minori e maggiori. Ma ho un mio vocabolario musicale e di solito parto da quello. Trovarmi ad avere a che fare con qualcosa di interamente agli antipodi dal mio mondo musicale mi ha costretto a muovermi in territori vocali completamente diversi rispetto a quelli usuali per me. È stato un percorso di scoperta".
Lo stesso percorso di può applicare alla discografia di Mats Johansson. È molto contento della collaborazione con Hammill e del modo in cui sono andate le cose. "A parte le melodie vocali e gli straordinari testi che ha scritto, mi ha influenzato positivamente anche dal punto di vista compositivo. Ho notato che potevo muovermi tra ritmiche, metriche, tonalità senza alcun problema, perché niente sembrava spaventare Peter. Inoltre ha registrato le sue parti

SIGNORA DEL PROG

Ha guidato i **Renaissance** nel loro periodo d'oro negli anni 70 e oggi ricopre anche il ruolo di manager della band. Dal 2002 si è dedicata all'attività di pittrice, dipingendo straordinari quadri astratti. Dai suoi primi anni trascorsi a Savile Row al successo in classifica, passando per l'esperienza con **Roy Wood** (un cammino in divenire nel prog con derive pop-sinfoniche di Move, Electric Light Orchestra e Wizzard). **Annie Haslam** ci racconta la sua incredibile carriera.

Testo: **Malcolm Dome**

È una delle voci più stupefacenti della storia della musica progressiva. La sua estensione vocale di cinque ottave ne ha fatto non solo una vocalist di incredibile versatilità, ma soprattutto una cantante dallo stile inconfondibile. Annie si fece notare per la prima volta nel 1971, quando si unì ai **Renaissance**, il gruppo che avrebbe capitanato per i decenni a venire. Il loro periodo di maggior successo fu senza dubbio negli anni 70, grazie ad album come TURN OF THE CARDS (1974), SCHEHERAZADE AND OTHER STORIES (1975) e LIVE AT CARNEGIE HALL (1976), insieme all'inaspettato piazzamento nella top 10 del singolo *Northern Lights* nel 1978. Ora i giorni di gloria degli anni 70 sono lontani. Il gruppo ha subito diversi cambi di formazione ed è stato fermo per più di quindici anni, tra il 1987 e il 1998 e dal 2002 al 2009, ma per tutto questo tempo la Haslam è rimasta saldamente in cabina di regia – un vero e proprio faro, una direttrice d'orchestra perfettamente cosciente dell'identità e del suono dei Renaissance.

Le sue conquiste personali vanno ben oltre l'essere semplicemente la cantante e, adesso, la manager della band. Ha avuto esperienze soliste di successo, collaborando con grandi nomi della scena prog come **Steve Howe** e **Magenta**. Dal 2002 ha intrapreso una notevole carriera come pittrice, dipingendo non solo su tela ma anche su strumenti musicali.

L'album TURN OF THE CARDS, 1974.

Gli impulsi creativi di Annie Haslam hanno sempre abbracciato l'arte a tutto tondo.

Prima di unirsi ai Renaissance, ha studiato moda in Cornovaglia e ha lavorato per un sarto nella celebre area di Savile Row [il distretto londinese delle più esclusive botteghe di sartoria, *ndt*]. La cantante ha dovuto anche fronteggiare problemi di salute: nel 1993 le è stato diagnosticato un tumore al seno, ed è stata proprio la battaglia contro la malattia a ispirare il suo disco solista BLESSING IN DISGUISE.

Nata a Bolton, ma attualmente residente in Pennsylvania, la Haslam non è mai stata così attiva né così impegnata. Non ha problemi ad ammettere che la sua vita ha avuto molti alti e bassi, ma anche momenti divertenti. Crede ciecamente nel cercare di migliorarsi e nell'aiutare il prossimo quando è possibile – Annie ha mantenuto un senso di spiritualità unico. È una donna ancora incredibilmente attraente, e la sua voce sembra non aver subito il passare del tempo. All'età di 72 anni non vuole saperne di fermarsi: è fiera dei risultati ottenuti finora, ma anche vogliosa di scoprire cosa ha ancora in serbo per lei la vita.

> Non sapevo nulla dei Renaissance all'epoca, quindi prima del provino mi andai a comprare una copia del loro primo album. Fu amore al primo ascolto. Pensai subito che la loro musica era perfetta per la mia voce

Il palco si tinge dei colori dell'arte.

PRESS

Cosa ti ha fatto venire voglia di cantare da piccola?

Quando avevo sei anni facevo parte del coro della scuola. Mi cacciarono perché facevo troppo casino! Se avessi visto che tipa ero all'epoca! Avevo le trecce, portavo gli occhiali da vista che passava la mutua e avevo pure una benda su un occhio. Mi chiamavano "quattrocchi". Anni dopo, quando ho cominciato a diventare popolare, il

Annie scuote il pubblico: con i Renaissance nel 1973.

MICHAEL PUTLAND/GETTY IMAGES

«Bolton Evening News» fece un articolo su di me e lo intitolò: 'Quattrocchi sta andando alla grande'. Ci rimasi malissimo!

Perché i tuoi genitori ti mandarono a scuola di dizione?
Penso che in cuor loro i miei sapessero che ero destinata a questo tipo di carriera. Quando avevo dieci anni cominciai a prendere lezioni, l'insegnante si chiamava Mrs Greenwood. I miei non potevano permetterselo: papà faceva l'autista e mamma, che di professione era infermiera, a quel tempo era disoccupata. Ma loro ci hanno sempre incoraggiato, sia me che i miei fratelli, a perseguire le strade che volevamo.

I tuoi genitori avevano qualche capacità musicale?
Mio padre era un ottimo cantante e un comico eccezionale. Faceva davvero ridere. Era tanto bravo che sarebbe potuto diventare un cantante d'opera, ma al livello professionistico non fece mai nulla.

Hai studiato moda. Che intenzioni avevi una volta diplomata?
Volevo diventare stilista. Quando avevo 13 anni ci siamo trasferiti in Cornovaglia, e fu fantastico perché mi permise di allontanarmi dal bullismo che subivo a Bolton. Sono andata all'Accademia d'Arte e ho studiato tutto quello che era connesso con la moda – per me era quello il mio futuro. All'età di 17 anni sono andata a vivere a Londra, dove in principio ho lavorato come impiegata per una ditta di spedizioni. In seguito sono riuscita a entrare come apprendista in un negozio di moda chiamato Jaeger, e da lì sono andata a lavorare per uno straordinario sarto su Savile Row che confezionava vestiti per celebrità come Patrick McGoohan. Poi sono passata a una compagnia chiamata Windsmoor, dove mi presero in prova per due settimane come designer di abiti. Il posto mi piaceva, e mi sembrava di avergli fatto un'ottima impressione, ma mi licenziarono. Lì ho perso la fiducia per il mondo della moda.

Qual è stata la prima volta in cui hai cantato in pubblico?
Dopo essere stata licenziata da Windsmoor, io e i miei genitori siamo andati a Toronto a trovare mio fratello. Una sera andammo in un locale, la Brunswick Tavern, dove si teneva una sorta di competizione canora. I miei sapevano che avevo una bella voce, così mi incoraggiarono a salire sul palco e a cantare *Those Were The Days* di Mary Hopkin. L'originale era prodotta da Tony Visconti, e qualche anno dopo non solo finì a lavorare con lui, ma diventammo pure buoni amici. Una vera premonizione di quello che sarebbe accaduto! Tornati a Londra, Eric Peacock, il mio fidanzato dell'epoca, mi convinse a prendere parte ad altre competizioni per cantanti nei pub della città. Mi ricordo di aver fatto uno di questi talent show in un locale nell'East End di Londra dove spesso bazzicavano i gemelli Kray [noti gangster londinesi, *ndt*]. Proprio quella sera indossavo una minigonna color rosso borgogna e l'intimo bianco. Il palco aveva un sistema di illuminazione a raggi ultravioletti, e quando iniziai a esibirmi mi spararono questa luce contro. In pratica i raggi ultravioletti attraversarono il vestito, e da dove era seduto il pubblico sembrava che stessi cantando in mutande!

SCHEHERAZADE AND OTHER STORIES, 1975.

I Renaissance nel 1973: (da sinistra) Terry Sullivan, Annie Haslam, Jon Camp, John Tout.

BRIAN COOKE/REDFERNS/GETTY IMAGES

E qual è stata la prima volta in cui hai cantato professionalmente?
Cantavo con un gruppo di cabaret chiamato The Gentle People. Ci esibivamo allo Showboat, un club nell'area dello Strand, a Londra. Feci un'audizione con loro e piacqui parecchio alla band, ma la decisione finale toccava comunque al proprietario del locale. C'erano altre tre ragazze in prova per quel posto,

L'album dal vivo LIVE AT CARNEGIE HALL. 1976.

La vena artistica di Annie Haslam non si limita alle tele: dipinge anche sugli strumenti musicali.

ragazze con belle voci e che non si sarebbero fatte problemi a indossare i tacchi a spillo e a far vedere le tette. Io non ero così, non era per niente il mio stile. I ragazzi del gruppo allora, dato che volevano me, organizzarono i provini davanti al proprietario ma non fecero venire le altre pretendenti – e alla fine ottenni l'ingaggio. Ci divertivamo un mondo. Mi ricordo che dovevo mettermi il rossetto e le ciglia finte. Era un locale essenzialmente per un pubblico maschile, dove la gente

> Molti manager, tra cui persino una donna, mi proposero aiuto in cambio di favori sessuali. Ma ho sempre rifiutato questo genere di cose. La mia filosofia per fare successo è che i provini si fanno in ufficio e non a casa

veniva per mangiare e per divertirsi, quindi ci si aspettava quel tipo di look.

Perché ti sei proposta come cantante nei Renaissance?

David Gardner dei Gentle People aveva trovato un annuncio di un gruppo che cercava una cantante donna. Mi disse che ero sprecata in una band come la loro, e che avrei dovuto provare con quest'altro complesso. I Renaissance erano in tour in Germania in quel periodo, ma riuscì a organizzare un provino al loro ritorno. Era il capodanno 1970, in una sala parrocchiale.

Non sapevo nulla di loro all'epoca, quindi mi andai a comprare una copia del loro primo album [omonimo, pubblicato nel 1969]. Fu amore al pri-

PRESS

mo ascolto. Pensai subito che la loro musica era perfetta per la mia voce. In particolare adoravo il terzo brano, *Island*, e fu proprio quello il pezzo che mi fecero provare all'audizione! Non solo la mia voce si sposava bene con la musica del gruppo, ma anche a livello di presenza sembravo perfetta per quel ruolo, e finito il provino me ne tornai a casa con un buon presentimento. E infatti il giorno seguente mi chiamarono e mi offrirono il lavoro.

La band cambiò drasticamente dal momento del tuo ingresso. Fu per merito tuo?
No, se il gruppo cambiò non fu certo per il mio influsso. I Renaissance erano sotto contratto con l'agenzia John Sherry Enterprises. Quando nella compagnia entrò Miles Copeland, portandosi dietro i Wishbone Ash, Miles diventò anche il nostro manager e licenziò tutti tranne me e Jon Tout. Michael Dunford fu tenuto in qualità di autore, ma non più come musicista della band, ed è con la nuova formazione che riuscimmo a trovare il nostro sound.

Quando *Northern Lights* ebbe successo, hai cominciato a comportarti come una pop star?
Per niente. Non sono una così. A quel tempo vivevo con Roy Wood, e di solito quando uscivamo insieme, lì nelle Midlands dove abitavamo, c'era sempre gente che si avvicinava e gli cantava qualche sua canzone [probabilmente brani dei Move o della Electric Light Orchestra, *ndt*]. Succedeva nei pub, nei ristoranti, nei supermercati – dappertutto! Quando invece uscì *Northern Lights* e i Renaissance andarono in televisione a fare *Top of the Pops* e cose del genere, la gente cominciò ad avvicinarsi e a cantarci quella! Roy era interdetto, diceva sempre "Ma che succede?!".

Perché le dinamiche interne alla band iniziarono a sgretolarsi sul finire degli anni 70?
C'era troppo attrito e competizione tra i vari membri del gruppo. Saremmo dovuti andare tutti nella stessa direzione, ma era chiaro che era impossibile. Non eravamo più un gruppo unito. C'era anche tanta invidia. Per esempio, feci un servizio fotografico a New York con Michael Dakota, uno dei fotografi di moda più quotati del momento. Il risultato del servizio era spettacolare. Miles voleva usare le foto per promuovere la band, pensava che sarebbero state perfette per farci pubblicità, ma nessuno del gruppo glielo lasciò fare. Si sentivano minacciati, avevano paura che avrebbero trasformato i Renaissance nella mia backing band. Le cose non stavano così ovviamente, ma l'invidia è una brutta bestia.

La campagna #MeToo ha rivoluzionato un po' questo mondo, ma negli anni 70 le cose per te non dovevano essere state molto diverse, giusto?
Ovvio. Molti manager, tra cui persino una donna, mi proposero aiuto in cambio di favori sessuali. Ma ho sempre rifiutato questo genere di cose. La mia filosofia per fare successo è che i provini si fanno in ufficio e non a casa.

Credi che la band si sia un po' persa negli anni 80, prima di sciogliersi nel 1987?
Avevamo completamente perso la bussola. Fu un errore madornale lasciar partire John Tout e Terry Sullivan [batterista] e cercare di adeguare il nostro suono alle nuove tendenze. Con quei due dischi, CAMERA CAMERA [1981] e TIME-LINE [1983] uscimmo davvero dai gangheri. Entrambi contenevano qualche buona canzone, ma i nostri ascoltatori più affezionati ne rimasero profondamente delusi, e di conseguenza perdemmo molto terreno. Negli anni 70 eravamo davvero all'avanguardia e i nostri album godevano di ottima considerazione. Eravamo un gruppo di successo insomma, un gruppo ben affermato. E poi la nostra carriera ha preso questa svolta che ci ha trascinato sull'orlo del baratro.

Nel 1977 hai pubblicato il tuo primo album solista, ANNIE IN WONDERLAND. Lavorare da sola ti dava più libertà rispetto al lavoro coi Renaissance?
Ho dei ricordi splendidi di quel disco. Mi divertii tantissimo a registrarlo, e musicalmente mi diede l'opportunità di andare in direzioni differenti. Per la traccia *Going Home* riuscimmo a far cantare il coro maschile di Hemel Hempstead, 65 elementi, e tutti pretesero di essere pagati in birra! Così portammo le casse di birra in studio: tutti i componenti del coro si ubriacarono prima ancora di cominciare a cantare, e noi con loro. Il disco fu pubblicato solo perché John Tout si era ammalato in quel periodo, e qualcuno ebbe l'idea di farmi fare un album solista. E lo ringrazio ancora!

Roy Wood, tuo fidanzato all'epoca, fu direttamente coinvolto nella realizzazione di questo disco. Com'era lavorare con un artista vulcanico come lui?
Roy è davvero un genio e io ho imparato moltissimo da lui. Mi ha portato a fare delle cose con la voce che non avrei mai nemmeno immaginato prima. Per esempio, su *Nature Boy*, mi convinse perfino a cantare con la tecnica scat! In più, è una persona divertentissima e non ho mai riso tanto come in quei quattro anni che siamo stati insieme.

Il primo disco solista della Haslam, ANNIE IN WONDERLAND, 1977.

La celebre fotografia scattata da Michael Dakota nel 1975 che il resto della band si rifiutò di usare...

PRESS

La voce di Annie è ancora portentosa. Di certo nessuno si azzarderebbe a cacciarla più dal coro…

PRESS

Oltre a Roy Wood, nei dischi solisti hai lavorato con tanti altri grandi maestri, da Larry Fast a Tony Visconti. Avevi voglia di metterti alla prova?
No, si tratta solo di persone che per qualche motivo sono entrate nella mia vita. Larry Fast lo incontrai agli studi De Lane Lea, nell'area North West di Londra, dove lavoravo sempre con i Renaissance, e si dimostrò interessato a lavorare con me. Lo stesso successe con Tony. Furono incontri fortuiti e fortunati, la cosiddetta *serendipità*.

BLESSING IN DISGUISE, pubblicato nel 1994.

Ti è stato diagnosticato il cancro al seno mentre lavoravi a BLESSING IN DISGUISE. Come hai trovato la forza di continuare le registrazioni mentre affrontavi la terapia?
È stata proprio la sfida di realizzare l'album che mi ha aiutato moltissimo. In realtà ho scritto il brano *Blessing In Disguise* prima di sapere di essere malata. Mi è venuto così, non sapevo a cosa si riferisse. Ma quando ho scoperto di avere un tumore, in quel momento la canzone ha cominciato a rappresentare un bagliore di speranza nella mia vita. Andavo a fare la chemio, che era pesantissima, e subito dopo guidavo fino allo studio di registrazione. Mi sentivo da schifo perché avevo tutto quel veleno in corpo, ma non appena cominciavo a cantare, il dolore spariva. Fare quel disco è stato un vero toccasana.

Come sei arrivata al mondo della pittura?
Nel 2002 ero in tour da solista, con la mia band, e suonammo in America e Brasile. Finanziariamente, però, mi trovavo in condizioni critiche. Cercai di farmi venire in mente un modo per mantenermi e per continuare a vivere in America, un paese che adoro. Poi un giorno ho sentito una voce dentro di me che mi diceva che era il momento di provare la pittura a olio. Non avevo idea da dove provenisse quella voce, ma mi procurai tutto l'occorrente per dipingere, anche se non toccai nulla per i primi due mesi. Una mattina mi svegliai e decisi che era arrivata l'ora di prendere in mano i pennelli – e feci 5 tele in un solo giorno. Di questi tempi lavoro molto su commissione. Per esempio, ho appena finito sei quadri che rappresentano le nove parti di *Song Of Scheherazade* (dall'album SCHEHERAZADE AND OTHER STORIES). Le idee sembrano venirmi con naturalezza, non devo andare a cercarle. Forse le ho sempre avute in me, e adesso ho anche un modo per esprimerle.

Vivi negli Stati Uniti oramai da molti anni. Cosa ti manca del Regno Unito?
Mi mancano gli amici, mi manca mia cognata – vedova di mio fratello Michael – i pub, la storia, la campagna. Ma sono qui dal 1991 e non tornerei a vivere in Inghilterra.

Oramai non sei più solo la cantante dei Renaissance. Ti piace sobbarcarti la responsabilità di doverne anche essere la manager?
Eh sì, il capo adesso sono io, anche se ho al mio fianco Rave Tesar, il tastierista della band, che mi dà una mano. E siamo molto fortunati perché professionalmente siamo circondati da persone fantastiche. Ma la responsabilità è e rimane esclusivamente mia. Almeno so che mi posso fidare del manager! Penso che per un gruppo come noi questa sia la maniera più logica di operare: non ci sono primedonne nella band – tranne me, chiaro – e questo rende tutto più semplice.

Credi che in Gran Bretagna i Renaissance non siano apprezzati come dovrebbero?
Ne sono sicura. Ma è solo colpa nostra. Quando abbiamo cambiato stile, negli anni 80, tanti dei nostri fedelissimi hanno smesso di riconoscersi nel gruppo. In più abbiamo sbagliato a non andare mai in tour nel Regno Unito – ci siamo concentrati principalmente sugli Stati Uniti, e per questo in Inghilterra siamo passati inosservati. Ci sto male, ma me ne sono fatta una ragione.

C'è mai stato un incontro con qualche celebrità che ti ha profondamente colpito?
Assolutamente sì. Al Lewis, un mio amico, lavora con Dolly Parton. Quando l'ho saputo, gli dissi che volevo fare un quadro per Dolly. Una volta finito e incorniciato, Al mi consigliò di portarlo con me a un suo concerto e di darlo a Dolly di persona, nei camerini. Mi vengono ancora i brividi se ripenso a questa dea vestita di bianco che si avvicina a me, sembrava un angelo. Mi abbracciò e mi ringraziò per il quadro. Mi stava per venire un infarto. È stata la prima e unica volta che ho provato una sensazione simile.

È corretto dire che hai una spiritualità tutta tua, no?
Credo di essere una creatura di luce, mentre ci sono altre persone che sono creature dell'oscurità. Cerco di fare solo buone azioni e ho la sensazione che questo mi aiuti a vivere e a sopravvivere. Ho avuto anche certe esperienze incredibili. Per esempio, il giorno in cui ho dipinto il mio primo quadro, ho avvertito un sentore di fumo di pipa. Era un odore inconfondibile, ma non capivo da dove arrivasse. Lo sai chi era? Sono sicura che fosse Vincent van Gogh. Io sono sorda da un orecchio, come lui aveva un orecchio solo. Ho avvertito anche la presenza di Leonardo da Vinci in più di un'occasione: *Symphony Of Light* (dall'album GRANDINE IL VENTO, 2013) l'ho scritta pensando a lui.

Di questi tempi escono film-documentari su praticamente chiunque, dai Queen a Elton John. Hai mai fatto un pensierino a un film su Annie Haslam?
Ahaha! Ci sarebbero abbastanza storie da tirarci fuori un film, anche se per ora non è nei miei piani. Ma se uno sceneggiatore volesse parlarne con me, ne sarei molto felice. Anzi, avrebbe problemi a farmi stare zitta!

Quali ambizioni artistiche hai in questo momento?
Sono contenta che la mia voce sia ancora intatta e fisicamente sia in forze, e tanto mi basta. Voglio continuare così. So che sono nata per fare la cantante e per essere un'artista. C'è una mia foto di quando ero bambina, ero avvolta in una copertina con delle stelle ricamate sopra. In un certo senso è stato profetico, perché da grande ho mirato a quelle stelle. Mi piacerebbe che i Renaissance tornassero a suonare a Londra, alla Royal Albert Hall con la Royal Philharmonic Orchestra, come abbiamo già fatto nel 1977. Recentemente abbiamo avuto il grande onore di essere ricontattati dall'Orchestra stessa, che ci ha proposto di lavorare ancora insieme. Ma qui il problema diventa economico – al momento, non abbiamo modo di farlo.

Ti sei esibita in tanti concerti di prestigio. Ce n'è uno, tra questi, che ha un significato particolare al livello personale?
Nel 2016 ho suonato alla Buxton Opera House. Tanti anni prima ci andavo spesso per vedere mia zia e mio zio che si esibivano negli spettacoli di opera leggera, quegli spettacoli stile Gilbert & Sullivan. Li guardavo dal palchetto, totalmente ipnotizzata. Per cui cantare lì, molti anni dopo, è stato davvero speciale. Prima del concerto, sono riuscita anche a sedermi nello stesso palchetto dove sedevo da piccola!

IL RITORNO DELLA NOTTE OSCURA

Nel nuovo millennio, i **Katatonia** hanno affrontato una tortuosa transizione da progetto in studio a grande touring band. NIGHT IS THE NEW DAY segnò un punto di svolta, proiettandoli nell'Olimpo del prog.

Testo: **Eleanor Goodman**

Nel 2009, i **Katatonia** avevano appena terminato la loro tournée più grande di sempre. Avevano suonato più di 100 concerti in tre anni, viaggiando attraverso 25 Paesi diversi per promuovere il loro settimo album, THE GREAT COLD DISTANCE. Per il chitarrista **Anders Nyström** e il cantante **Jonas Renkse**, che avevano fondato la band nel 1991, ad appena 16 anni d'età, si trattò di certo di un grande cambiamento. Una band inizialmente concepita come progetto in studio, con non più di qualche esibizione occasionale in vista, si trovava adesso a programmare concerti per tutto il continente, a organizzare gli spostamenti tra una città e l'altra e a gestire le entrate e le uscite – tutte incombenze la cui responsabilità ricadde su Nyström. Invece di comporre il materiale per il disco successivo, il chitarrista si ritrovò a combattere contro l'esaurimento artistico e a fronteggiare il peso delle aspettative del pubblico.

"Mi venne un bel blocco dello scrittore", ammette oggi Nyström. "La pressione era enorme, non sapevo come avrei potuto produrre qualcosa di meglio di THE GREAT COLD DISTANCE, che è quasi perfetto. E poi ero talmente invischiato nell'aspetto finanziario della band, un lavoro a tempo pieno in pratica, che creativamente ero quasi svanito. Ed è qui che è intervenuto Jonas. Per NIGHT IS THE NEW DAY, ha cominciato a proporre un demo dopo l'altro di canzoni fantastiche. Così la nave non è affondata anche se mi sono bloccato, il che è stato davvero un bene".

Renkse aveva già avvertito durante la lavorazione di THE GREAT COLD DISTANCE che un certo cambiamento era imminente, ma in quel momento la sensazione era divenuta realtà. E così, all'inizio dell'estate, invitò Nyström nella casa di campagna dei suoi genitori, nella Svezia rurale. Nel mezzo di una foresta, senza traccia di civilizzazione per chilometri, affrontarono la pre-produzione del nuovo disco.

"Mi lasciò l'enorme responsabilità di scrivere la maggior parte della musica per questo album", ricorda Renkse, che sostiene di essere arrivato con almeno 2/3 del disco già scritto. "Ma mi rendo anche conto che non potevo costringerlo a scrivere musica. Ecco perché volevo che trascorressimo un po' di tempo in campagna, perché sapevo che lo avrebbe tenuto un po' alla larga da tutti gli affari gestionali e finanziari della band. So bene che è un grande autore, e una volta che prende velocità sa essere molto creativo. Dovevo solo dargli una spinta io".

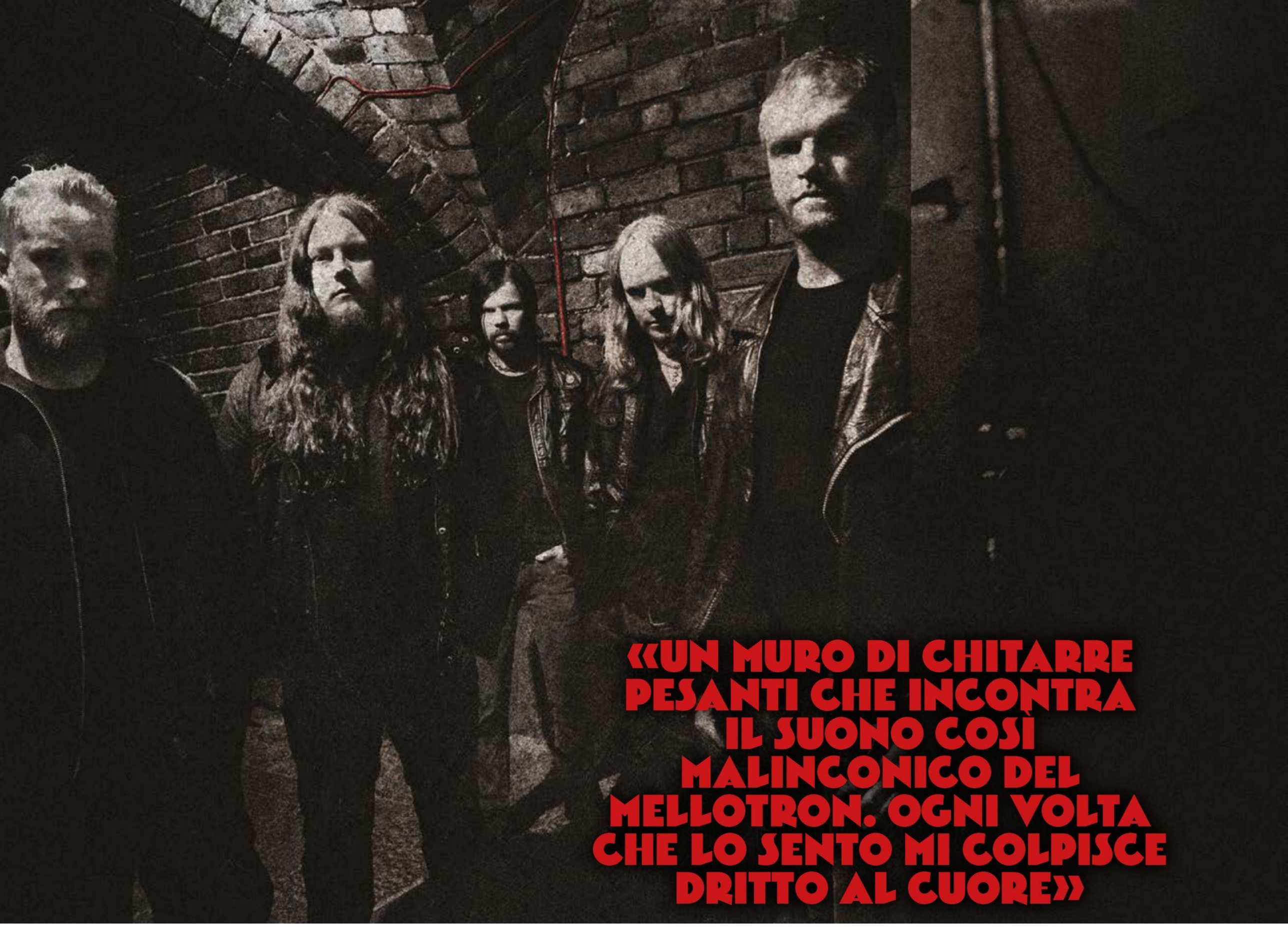
Nyström finalmente ricominciò a scrivere, ricoprendo un ruolo che lui descrive come "più produttore di prima. Ero in grado di valutare il materiale di Jonas da un punto di vista molto obiettivo – vedevo quello che lui non poteva vedere". Reclutarono inoltre il tastierista **Frank Default** – era la prima volta che componevano in collaborazione con un membro esterno.

"Frank collaborò molto con noi alla stesura dei brani", spiega Nyström. "Né io né Jonas

NIGHT IS THE NEW DAY, 2009.

I Katatonia nel 2009 (s-d): Fredrik Norrman, Anders Nyström, Mattias Norrman, Jonas Renkse, Daniel Liljekvist.

«PER ME FARE PROGRESSIVE NON SIGNIFICA PER FORZA SUONARE MUSICA COMPLESSA, MA È SOPRATTUTTO FARE QUALCOSA FUORI DALL'ORDINARIO»



«UN MURO DI CHITARRE PESANTI CHE INCONTRA IL SUONO COSÌ MALINCONICO DEL MELLOTRON. OGNI VOLTA CHE LO SENTO MI COLPISCE DRITTO AL CUORE»

ci consideriamo tastieristi – siamo più dei chitarristi che vanno a tentoni sul piano. Invece Frank sapeva il fatto suo, e riusciva a creare dei paesaggi sonori formidabili. Quando ci ha fatto sentire quello che sapeva fare, abbiamo pensato, incredibile, questo sì che darà ai brani una componente atmosferica, come un'ulteriore strato dietro a un muro di metal. Invitarlo a comporre con noi ci migliorò esponenzialmente".

Il gruppo – completato dal chitarrista **Fredrik Norrman**, dal bassista **Mattias Norrman** e dal batterista **Daniel Liljekvist** – si accampò ai Ghost Ward Studios con **David Castillo** nel ruolo di coproduttore, ingegnere del suono e addetto al missaggio. David era stato l'assistente di Jens Bogren nella produzione di THE GREAT COLD DISTANCE e in seguito si era occupato del suono della band dal vivo. Le sue abilità erano fuori discussione, ma il suo studio – che la band ribattezzò "la topaia" – lasciava sicuramente a desiderare. Situato nella parte ovest del centro di Stoccolma, lo studio era ricavato da uno scantinato sotto a un bordello illegale: era quindi una calamita per personaggi di dubbia provenienza e, purtroppo, senzatetto.

"Nell'ingresso che dava sull'esterno c'erano sempre materassi e cocci di bottiglia per terra. I muri e le porte erano sempre imbrattate di sangue o altri liquidi. Un giorno ci abbiamo persino trovato lo sportello di una macchina della polizia", ricorda Nyström. "Non ci andavamo mai da soli, andavamo sempre in gruppi di tre! Per un po' ho pensato perfino di portarmi dietro qualcosa per difendermi. Appena entravamo serravamo la porta e solo allora ci sentivamo al sicuro". "Per fortuna ora David si è trasferito in un posto molto più accogliente!", aggiunge Renkse. "Fu un po' uno stress stare in un posto del genere proprio in un momento in cui vorresti solo occuparti della tua arte, un momento in cui vorresti essere rilassato e in grado di suonare con tranquillità. Ti metteva un po' di pressione addosso".

Lavorando in condizioni tanto snervanti, registrando di notte o reclusi in una stanza buia nei più soleggiati giorni d'estate, i Katatonia produssero la musica più tetra che avessero mai suonato. Abbandonarono quello che Nyström chiama l'approccio "essenziale, primitivo", per cui le registrazioni venivano effettuate esclusivamente con strumentazione vecchia, e acquisirono nuovi strumenti e nuovi macchinari. Dopo il rigoroso tour di THE GREAT COLD DISTANCE, i Katatonia avevano capito che avevano bisogno di canzoni che dovevano funzionare dal vivo, e decisero fermamente di mantenere gli elementi più heavy del loro sound. Questi elementi vennero però integrati da una serie di influenze diverse tratte dalla musica alternativa. La drammatica e cupa *Nephilim* è un tributo ai giganti del goth inglese **Fields of the Nephilim**; la voce cristallina su *Forsaker* è direttamente ispirata dal cantautore **Jeff Buckley**; le spirali soniche che avvolgono *Onward Into Battle* strizzano l'occhio ai **Cure**; la trama sonora di *Inheritance* ricorda il cantautore esoterico **David Sylvian**. La lenta *Idle Blood*, con l'uso di Mellotron, archi e piano, è un'ode a **Mark Kozelek** e al suo primo gruppo, i **Red House Painters**.

"Io e Jonas discutevamo spesso su quale fosse il suono più triste che si potesse pro-

La formazione che ha registrato NIGHT IS THE NEW DAY.

durre con una tastiera. Ed entrambi eravamo d'accordo che fosse il Mellotron", sorride Nyström. "Suoni una nota, ed è bellissima. Non aspettavo altro che quel suono facesse capolino nella nostra band. E mi piace anche l'equilibrio che abbiamo trovato tra una produzione contemporanea e il suono di questo strumento così anni 70. Un muro di chitarre pesanti che incontra il suono così malinconico del Mellotron. Ogni volta che lo sento mi colpisce dritto al cuore".

"A livello di scrittura non è un album eccessivamente complesso né tecnico, ma ci sono delle strutture che hanno un'eco decisamente progressive", aggiunge Renkse. "Per me progressive non è per forza essere il gruppo più complesso o più virtuoso, ma è soprattutto – come dice il nome – progredire e fare musica fuori dall'ordinario. In realtà una delle cose più progressive di questo disco è che abbiamo tratto ispirazione da tanti generi, ma specialmente dal cantautorato più semplice, e abbiamo cercato di combinarlo con il nostro metal".

A livello testuale ci troviamo davanti a un perfetto esempio di Katatonia – parole pregne di malinconia, ma abbastanza poetiche da sfuggire alle interpretazioni più dirette. Una cosa importante e desiderata ardentemente dalla band fu la partecipazione del musicista elettronico svedese **Krister Linder** alla voce per la traccia finale, *Departer*. Malgrado sia poco conosciuto fuori dalla terra natia, prima di fondare la band **Dive**, Linder interpretò la voce solista nella colonna sonora di *Stockholmsnatt*, film del 1987 che racconta uno spaccato della criminalità giovanile svedese. Da bambini, Renkse e Nyström adoravano quel musicista. Anni dopo, Renkse gli inviò un'email per ringraziarlo di essere stato parte importante della sua crescita, e dall'email nacque un'amicizia. "Finora è uno dei punti più alti della mia carriera", dice orgogliosamente.

Straripante di elettronica funerea, di ricche melodie e fosche linee vocali, NIGHT IS THE NEW DAY venne pubblicato il 2 novembre del 2009. Riuscì a piazzarsi al n. 39 della classifica svedese, e permise ai Katatonia di siglare un contratto manageriale con la Northern Music, grazie al quale Nyström si liberò finalmente degli oneri logistici e finanziari che lo opprimevano. Ma non tutto andò per il verso giusto. Restii a impegnarsi in un lungo tour per via di problemi familiari e finanziari, i fratelli Norrman rassegnarono le dimissioni dalla band – un duro colpo per un gruppo ansioso di capitalizzare sugli ottimi risultati finora ottenuti.

"Fu veramente difficile", ammette Nyström. "Avevo investito tanto su questo progetto, avevo dato tutto me stesso. Avevo trascorso un'estate intera in uno scantinato senza mai un dubbio, mai un ripensamento. Quest'episodio mi convinse che era necessario trovare le persone giuste per iniettare nuova linfa nella band, per renderci più forti".

Invece che tenere audizioni, scandagliarono il terreno per sondare la disponibilità di amici e colleghi, reclutando il bassista **Niklas Sandin**, ancora presente nella band, e il chitarrista **Per Eriksson**, che ha abbandonato nel 2014. In tour hanno continuato ad affinare la loro abilità, divenendo in breve tempo i Katatonia che conosciamo oggi. All'inizio Renkse aveva molti problemi di timidezza sul palco – evitava di stare sotto le luci, preferendo nascondersi dietro i suoi lunghi capelli – ma a poco a poco è riuscito a sciogliersi e a inserirsi nel suo ruolo.

"A tutt'oggi NIGHT IS THE NEW DAY rimane probabilmente il disco che abbiamo suonato di più dal vivo, e credo che per me abbia costituito un'importante transizione, perché prima di quell'album ero molto riluttante a suonare live", spiega Renkse. "È chiaro che esibirmi di tanto in tanto non mi dispiaceva, ma non mi sono mai sentito totalmente a mio agio a farlo. Però nel mezzo di questo tour mi è scattato qualcosa dentro – ho capito che era possibile divertirsi suonando dal vivo, e che era bello vedere tante altre persone che si divertivano ascoltando quello che suonavi".

Fondendo il metal e il rock alternativo producendo un portentoso effetto progressive, NIGHT IS THE NEW DAY costituisce una pietra miliare nella discografia del gruppo, un album che li proiettò verso la stratosfera. *Forsaker* rimane ancora oggi uno dei pezzi più richiesti nei concerti, e Nyström e Renkse ricordano il processo di composizione e registrazione non solo con piacere, ma anche con un senso di incredulità: come possono aver creato qualcosa di tanto longevo e attuale?

"Guarda, è un disco che amo!", esclama Nyström. "È super-metallico, ma allo stesso tempo è pervaso di un'aura decadente, di una ricchezza e un'opulenza straordinarie. È questo il bello – è come una montagna russa, va su e giù, portandoti ogni volta in un luogo differente. È veramente appagante all'ascolto".

"Una volta qualcuno tirò fuori l'idea di ripubblicarlo, e ho dovuto riascoltarlo tutto perché c'era qualche canzone che non sentivo dal 2009", aggiunge Renkse. "Ci sono rimasto per quanto era bello! Ho pensato… ma come abbiamo fatto a fare un disco così? E perché non ho più fatto nulla del genere in seguito? Quindi ne vado davvero orgoglioso. È stato un disco fondamentale per la nostra evoluzione fino a oggi".

«SAPEVO CHE STAVAMO FACENDO UN GRAN DISCO»

Il produttore David Castillo ricorda le session di NIGHT IS THE NEW DAY.

Sapevi che prima di NIGHT IS THE NEW DAY, Anders aveva sofferto di un blocco compositivo?

"Sapevo dei problemi che c'erano stati prima e durante la preparazione all'album. Ma una volta che prende velocità, Anders non lo ferma più nessuno. Secondo me è una sorta di diesel, comincia lento e ha bisogno della pressione addosso, di una data certa entro cui finire il lavoro, altrimenti non carbura. Almeno dai tempi di NIGHT IS THE NEW DAY credo sia stato così. Invece THE GREAT COLD DISTANCE è stato un po' differente, dato che Jonas, Anders e io siamo stati insieme durante tutta la pre-produzione".

Hai mai pensato che il disco sarebbe diventato uno dei preferiti dagli appassionati della band, specialmente il brano *Forsaker*?

"No, non ci pensai all'epoca. Quando lavoro sono troppo concentrato su quello che devo fare per riflettere in prospettiva futura. Sono esclusivamente focalizzato sul tentare di far suonare ogni canzone al meglio. Il resto lo decidono i fan (*ride*). Ma ovviamente sapevo che stavamo facendo un gran disco, altrimenti non ci avremmo lavorato tanto duramente".

Cosa significa per te oggi NIGHT IS THE NEW DAY?

"Mi piace ancora. A livello sonoro forse è un po' troppo dark, e – una critica a me stesso – credo che come produttore io sia migliorato parecchio da quei tempi. Ma l'ho riascoltato di recente e sono ancora convinto che siamo riusciti a ottenere un ottimo risultato insieme – ho persino mandato un messaggio a Jonas per dirglielo (*ride*)! Penso soprattutto che ci siamo integrati bene, il loro suono con il mio. E quando lavori con qualcuno con cui collabori da anni, sia in studio che dal vivo, sai già esattamente cosa vuole quella persona, la capisci al volo senza nemmeno parlare. È un album significativo per me e per la mia carriera. Sono grato alla band per aver creduto in me – dato che all'epoca ero solo un ragazzetto – e per avermi affidato i loro album".

David Castillo: il "ragazzetto" ne ha fatta di strada.

La nuova formazione, che al momento è in tour per celebrare il decennale di NIGHT IS THE NEW DAY.

«Abbiamo realizzato UMMAGUMMA nella convinzione che non avremmo più dovuto suonare quei brani»

Nick Mason

L'ALBUM CHE NACQUE GIA' VECCHIO

UMMAGUMMA è il primo album dei **Pink Floyd** per l'etichetta Harvest Records. È un lavoro ostico e pure doppio, infatti per molti fan risulta ancora oggi indigesto. È un capitolo coraggioso, che divide il loro vecchio pubblico dai nuovi adepti.

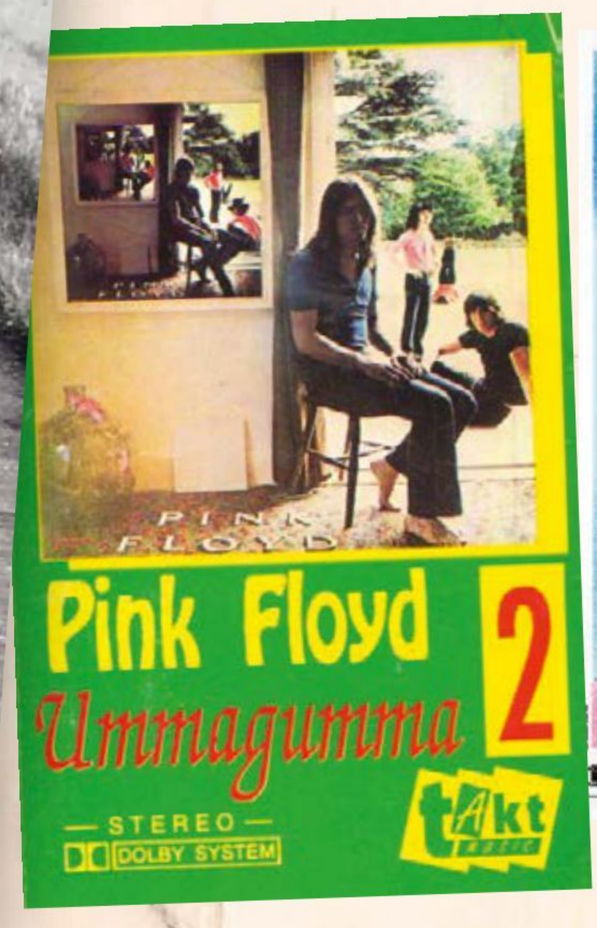
Testo: **Nino Gatti/The Lunatics**

La foto promozionale per il singolo *Point Me At The Sky*, dicembre 1968.

Esce il 7 novembre 1969 ma la sua genesi risale a 14 mesi prima. Era il cambiamento di rotta necessario per chiudere definitivamente col passato, allontanandoli dallo spettro compositivo di **Syd Barrett**. UMMAGUMMA può essere annoverato tra le pietre miliari della musica contemporanea, risultando fondamentale per artisti "difficili", come quelli della scuola tedesca (**Amon Düül II**, **Faust**, **Tangerine Dream**).

Il progetto presenta due facce dei **Pink Floyd**. In un disco si esibiscono live al meglio della creatività, nell'altro si avventurano alla ricerca della propria identità da solisti, esplorando nuovi suoni. Al banco di regia **Norman Smith**, produttore della sezione in studio, li lascia sperimentare senza intervenire troppo nell'operato. Il suono dal vivo risulta compatto e coeso, mentre le incisioni in studio li mostrano ancora acerbi.

Il titolo dimostra che la band non si prende troppo sul serio. Ummagumma (pronunciato all'inglese "ooh-ma goo-ma") è una espressione che significa "fare sesso", coniata da **Iain "Emo" Moore**, loro amico e roadie. Eppure a parte **David Gilmour** i Floyd non ispirano *pruriti sessuali*. Numero cinque in Inghilterra, è il loro esordio nella Top 100 di «Billboard»: arriva al posto n. 74 e rimane 27 settimane in classifica, sorprendendo la propria etichetta. Le recensioni dell'epoca non sono proprio tenere. Fuori dal coro la rivista «International Times», che definisce UMMAGUMMA una delle migliori registrazioni live mai ascoltate. C'è



Una rara edizione su musicassetta di UMMAGUMMA. A destra la copertina del Dvd del film *More*.

anche una dichiarazione di Barrett sul disco dei suoi ex colleghi: "Credo che abbiano lavorato molto bene. Le voci e le percussioni sono bellissime".

I quattro Pink Floyd posano per la foto di copertina. Sotto: la locandina del concerto al Mother's di Birmingham, dove fu registrata parte della sezione live.

LA NASCITA DI "UMMAGUMMA"

Le ambizioni dei Pink Floyd sono cresciute e per il loro terzo Lp (che in realtà esce nel novembre 1969 come quarto capitolo, preceduto di qualche mese da MORE) desiderano individuare un tema unitario, evitando di pubblicare una semplice raccolta di canzoni. C'è una riunione tra il quartetto e Norman Smith, dove **Rick Wright** propone una idea affascinante e insidiosa. Ognuno di loro deve incidere, autonomamente e separatamente dagli altri un quarto del 33 giri in studio. Insofferente nell'eseguire le semplici quanto scontate partiture rock, Wright pensa che questo espediente li aiuti a smuovere le acque del processo creativo. Wright: "Ognuno di noi ha eseguito i propri pezzi: un esperimento molto valido, che mi ha aiutato. Credo che **Roger Waters**, invece, pensi che se avessimo lavorato tutti insieme sarebbe stato meglio". La sfida non viene accolta univocamente dai componenti della band. Waters e Wright sentono subito questo progetto nelle loro corde, mentre Gilmour e **Nick Mason** entrano nel panico perché non hanno mai scritto canzoni prima di quel giorno. L'esperimento rappresenta la vera antitesi del concetto di gruppo musicale e nasconde numerosi tranelli. In una intervista del 1971 la band racconta: "Componemmo le canzoni in isolamento completo. Tutti scrivevano coi propri tempi, quello che tiravamo fuori lo suonavamo per conto nostro, con pochissime eccezioni. Nessuno ascoltava gli altri".

"MORE" SPARIGLIA LE CARTE

A fine 1968, dopo tre mesi di registrazioni i quattro non hanno ancora completato le proprie parti. Irrompe il regista francese **Barbet Schroeder**, che li scrittura per realizzare la colonna sonora del suo primo film, *More*. Soldi sicuri e allettanti, 600 sterline a testa, che fanno comodo. Le registrazioni vengono pianificate per gli inizi di febbraio 1969, quando i musicisti interrompono i lavori su UMMAGUMMA, che la stampa prevede in uscita a marzo. La soundtrack è pubblicata il 13 giugno dalla Columbia: si tratta dell'ultimo lavoro per questa etichetta. All'interno della EMI si respira un'atmosfera di chiaro pessimismo e in molti mettono in dubbio le loro capacità. Viene deciso che il nuovo album sarebbe uscito per un'altra etichetta, la Harvest Records, satellite della EMI. L'ascolto del materiale inciso fino a quel momento non aveva infatti convinto i discografici; per incoraggiare le vendite viene inoltre proposto alla band di affiancare al disco in studio uno dal vivo, prevedendo la vendita del doppio album a prezzo speciale. Si seguiva l'esempio dei **Cream** con WHEELS OF FIRE (1968).

Nell'aprile 1969 Mason aveva dichiarato: "Ci piacerebbe se il nuovo album fosse doppio, con una metà live o semi live che ci presenti come gruppo, potrebbe mostrare cosa possiamo fare insieme e individualmente". Così, tra fine aprile e inizio maggio 1969 i Pink Floyd registrano in Inghilterra tre concerti, raccogliendo alcune versioni di cinque classici. Mason: "Abbiamo realizzato UMMAGUMMA nella convinzione che non avremmo più dovuto suonare quei brani. È proprio come gli Who con TOMMY. Per il nostro bene e per tutti gli altri dobbiamo iniziare una nuova fase". Come tradizione le lunghezze dei brani vengono allungate notevolmente, superando i 39 minuti (contro i 27 minuti delle versioni in studio). La scelta cade su *Astronomy Dominé*, *Careful With That Axe Eugene*, *Set The Controls For The Heart Of The Sun* e *A Saucerful Of Secret*s. Viene registrata anche *Interstellar Overdrive* che non trova spazio nel vinile.

Le registrazioni avvengono a Bromley il 26 aprile, a Birmingham il 27, a Manchester il 2 maggio. La qualità del primo show non trova il gradimento della band e solo il repertorio dei successivi finisce sul 33 giri. Gilmour: "La seconda data è risultata migliore come resa audio sul nastro, mentre la prima, meglio artisticamente, non è stata registrata a dovere". Pur se con alcune sovraincisioni in studio, la qualità di questi nastri non rende giustizia ai loro standard live. Inoltre da qualche tempo nei concerti i Pink Floyd avevano tralasciato le tentazioni

GIVE A ALBUM

Sopra: pubblicità di Londra (14/4/1969), a destra quella di Leiden/Olanda (24/9/1969). In alto: un songbook con Pink Floyd e Tyrannosaurus Rex.

Astronomy Dominé

Il concerto si apre con un sincero tributo a Syd. È un brano epocale, completamente trasformato in chiave rock, se paragonato alla pulsante versione psichedelica dell'era barrettiana. Non era facile reinterpretarlo, eppure la band raggiunge l'obiettivo grazie alla maestria di Gilmour e soprattutto alla sensibilità strumentale di Wright.

La sezione centrale del tastierista, basata sul suono etereo del suo Farfisa, è di rara bellezza melodica. Rispetto alla versione del 1967 si riscontra una piccola modifica nel testo; il primo verso viene infatti ripetuto due volte di seguito. Anticipando i loro futuri capolavori commerciali, il cantato è riservato alle voci di Gilmour e Wright, con quest'ultimo che nel 1967 cantava l'armonia superiore, ora affidata al chitarrista. È uno dei loro imprescindibili cavalli di battaglia, che li avrebbe seguiti fino ai concerti della prima metà del 1971.

Careful With That Axe Eugene

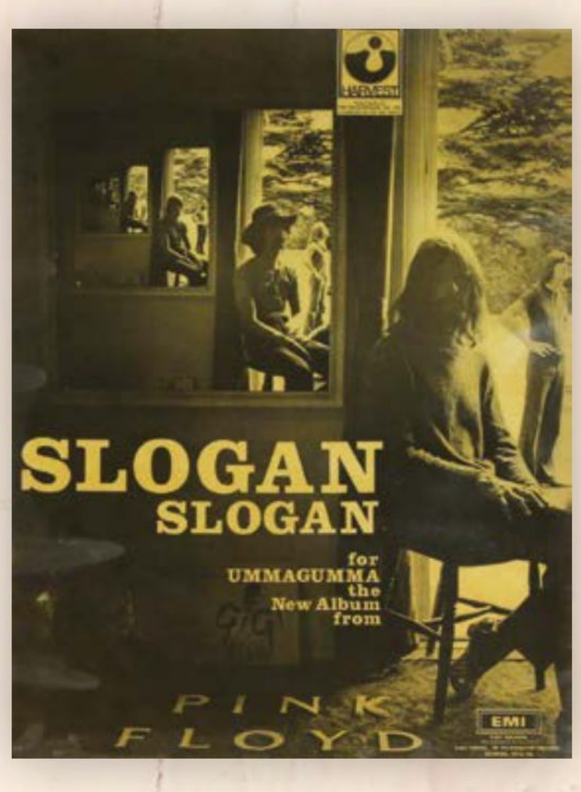
È la vera sorpresa della sezione live. Si tratta di una traccia strumentale che la band stava provando da almeno un anno nei loro concerti e che nel dicembre 1968 finisce ingloriosamente sul lato B del loro ultimo singolo, realizzato con canzoni inedite, *Point Me At The Sky*.

Basata semplicemente sulle armonizzazioni intorno alla stessa nota (Re), offre alla band l'opportunità di eseguire una melodia sinuosa e accattivante, evidenziando le tonalità offerte dal Farfisa Compact Duo di Wright. A sostenere tutto c'è il giro di basso di Waters; a lui si accodano l'organo dalle sonorità oniriche di Wright e quindi batteria e chitarra. Gilmour presta i suoi vocalizzi (incisi successivamente

Una foto promozionale dei Pink Floyd del 1968 e, sotto, due immagini di scena di *More*.

Pubblicità per l'uscita. In alto: il manifesto del festival di Essen (11/10/1969).

in studio) per rendere più delicato il drammatico crescendo sonoro, che troverà l'esplosione nell'urlo di Waters, accompagnato dai suoni degli altri. Il grido di Waters, presagio di chissà quali sciagure, rappresenta l'apice dei loro concerti. Il regista **Michelangelo Antonioni** ne intuisce la violenza "esplosiva", scegliendola, dopo aver ascoltato proprio questa versione, per la scena finale del suo *Zabriskie Point*.



Prova pubblicitaria della Hipgnosis per l'annuncio stampa di UMMAGUMMA. La copertina del 33 giri MORE.

Set The Controls For The Heart Of The Sun

Nasce nell'estate 1967 a firma Waters, suonata dal vivo e incisa in studio con Barrett. Il titolo fa pensare a un tema spaziale ma le parole esplorano il mondo interiore di ognuno di noi. I protagonisti di questo capolavoro cosmico sono due: Mason, con il suono circolare della batteria, e Waters, col basso ipnotico. Entrambi si muovono sinuosi su un tema monocorde che raggiunge sonorità di tipo arabeggiante. Roger si prodiga anche col gong, percuotendolo sia in apertura che in chiusura. Il testo è leggermente modificato rispetto alla pubblicazione su A SAUCERFUL OF SECRETS. La sua voce è quasi sussurrata, sorretta dai contrappunti vocali di Gilmour. Rispetto alla versione in studio tutto è rallentato e notevolmente allungato nella sezione centrale, dove Wright produce i alcuni suoni spaziali che sembrano provenire da un'altra galassia, mentre sul finale le sue dita volano sull'Hammond, creando un suono serpeggiante.

A Saucerful Of Secrets

Simile a quella in studio, title-track del secondo album, questa sinfonia in salsa post-psichedelica è la prima suite composta dalla band nel 1968. In USA e Canada, versioni in vinile, è suddivisa in quattro porzioni con altrettanti titoli, facilmente identificabili nello sviluppo musicale: *Something Else*, *Syncopated Pandemonium*, *Storm Signal* e *Celestial Voices*. Si tratta di un vero happening musicale, come è chiaramente visibile nel filmato registrato nel 1971 a Pompei. Waters percuote violentemente i piatti, Gilmour suona, seduto per terra, la Fender con un bottleneck, caricandola di effetti; Wright si sfoga sul pianoforte, usando braccia e palmi della mano, mentre Mason sembra perdersi nel loop circolare sulle pelli della batteria. Le sonorità dell'Hammond e del Farfisa lasciano senza fiato. Sorretto dalla forza strumentale corale il brano raggiunge toni ecclesiastici nel finale, ancora oggi diventa emozionante ad ogni ascolto. Rispetto alla versione in studio differisce nella sezione finale, dove la melodia vocale di Gilmour la fa volare dritta nel cielo.

Da sinistra: Waters, Mason, Gilmour e Wright, uno scatto promozionale del 1969.

STUDIO ALBUM

Richard Wright
Sysyphus

Il titolo del brano è un errore, in quanto in inglese e in latino si scrive *Sisyphus*. È una sinfonia in quattro movimenti. L'atmosfera ricorda quella di un film mitologico, non a caso scomoda Sisifo, personaggio mitologico greco, re di Corinto, e le sue fatiche. Le sezioni sembrano ripercorrere il vano sforzo di Sisifo. Wright: "In teoria si sarebbe potuto suonare anche dal vivo. La praticità è la ragione per cui l'ho prodotto da solo. Non ho scritto una tonnellata di roba, ho solo disegnato dei grafici". Le partiture di pianoforte sconfinano in territorio barocco, spaziando tra il jazz e la musica classica, con momenti delicati e volute dissonanze. Le prime due parti sono classico-barocche, la terza free-jazz. La quarta, più lunga, è basata sulle tastiere elettroniche dai toni fortemente onirici, interrotta a metà da un violento suono di pianoforte, che reintroduce il tema iniziale della *Part 1* fino alla chiusura. *Sysyphus* fu suonata solo in una manciata di date all'inizio del 1970.

Roger Waters
Grantchester Meadows & Several Species Of Small Furry Animals Gathered Together And Grooving With A Pict

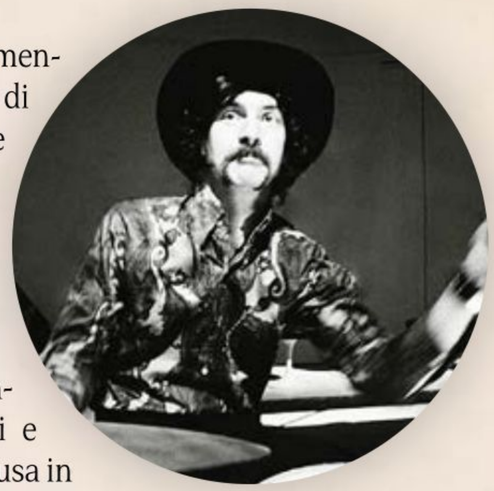
Roger risolve il suo compito con estrema facilità, quasi fosse un navigato autore di canzoni. I suoi pezzi hanno una struttura notevolmente diversa, inoltre non suona il basso in nessuno dei due. *Grantchester Meadows* si divide tra musica pastorale e riminiscenze di vago sapore psichedelico. È un viaggio acustico per chitarra e voce, modulata su toni sommessi che evidenzia l'insicurezza nel canto di Waters, che dice: "Racconta com'era crescere a Cambridge ai tempi della mia infanzia. Quando l'ho scritta vivevo in un minuscolo monolocale e guardavo dalla finestra, ricordando il prato e il fiume di Grantchester". Quello era il luogo in cui Gilmour aveva trascorso l'adolescenza, nelle vicinanze del fiume Cam, frequentato spesso anche da Barrett e da Waters. Sul finale si ascoltano i passi di una persona che apre la porta, scende di corsa dalle scale a caccia di una mosca, che sembra ronzare intorno all'ascoltatore. L'insetto viene schiacciato sul muro con un colpo secco.

La seconda traccia watersiana è realizzata senza strumenti musicali. Aveva un titolo impossibile, il più lungo nella loro discografia. Vera e propria prova di bravura, è preparata con cura certosina. Il bassista crea un ossessivo bombardamento sonoro ai limiti dello sperimentale, dove la sua voce sforna incomprensibili frasi onomatopeiche. Questo pazzesco collage di nastri raccoglie suoni ed effetti vari, molti dei quali provengono dall'immenso archivio della EMI: artisti creativi, come i Beatles furono tra i primi a inserire questi suoni nelle loro canzoni. Agli effetti Waters aggiunge alcune registrazioni personali, giocando con la velocità del registratore a nastro, tamburellando le dita sul microfono, riproducendo i suoni al contrario. Tra rumori, voci, insetti e animali vari, arriva a dar manforte la voce, che con forte accento scozzese (il titolo di lavoro era *Scotsman's Voice*) inscena un sermone *nonsense*, che ha toni deliranti, declamando alcuni versi sull'incredibile tappeto sonoro. Verso il finale la voce pronuncia la frase: "È piuttosto all'avanguardia, no?". La performance è chiusa con un semplice ma efficace "grazie".

David Gilmour
The Narrow Way

Fino a quel momento Gilmour non aveva mai firmato una composizione. Conscio dei propri limiti sentiva il peso del confronto con Waters e soprattutto con Syd Barrett. Dopo le prime difficoltà trova il bandolo della matassa e realizza tre idee musicali, suonando tutti gli strumenti e ricorrendo a numerose sovraincisioni. Le prime due tracce sono strumentali. *Part I* è un abile intreccio di chitarre acustiche, che si muovono con arpeggi delicati ed eterei. *Part II* irrompe con veemenza grazie al riff di basso, ossessivo e trasversale. La chitarra sembra ripetersi in una asfissiante ciclicità, mentre le corde basse sostengono il ritmo, accompagnate da effetti ottenuti con i distorsori. Il suono lancinante e tirato indirizza il brano alla *Part III*. La chitarra arpeggia in questa dolce ballata, a cui si aggiungono il piano, la slide e la voce suadente di Gilmour a fare da collante. Il testo non è tra quelli che rimarranno nella storia, come ricorda l'autore: "Ero veramente disperato, non avendo scritto mai nulla prima di allora. Telefonai persino a Roger perché mi aiutasse nel comporre il testo, ma lui rispose: 'Fallo da solo!'". Gilmour doppia la voce e il ritmo è blando; dopo le prime due strofe entra decisa la batteria e il suono decolla magicamente.

Nick Mason
The Grand Vizier's Garden Party



Conscio dei propri limiti strumentali e compositivi, Nick evita di riempire i solchi a disposizione con tecnicismi lontani dalle sue capacità, presentando un campionario di suoni semplici e genuini. La suite strumentale è divisa in tre parti, sperimentali e d'avanguardia, che ricercano effetti e sonorità. La proposta è racchiusa in poco meno di nove minuti, in cui utilizza al meglio le percussioni e soprattutto numerosi collage di nastri, dimostrando una certa maestria che tornerà utile in futuro. Mason coinvolge la moglie, Lindy Rutter, flautista amatoriale, che, grazie a un delicato giro di note, apre e chiude il lavoro. Per via del titolo i suoni e le tentazioni sono vagamente arabeggianti; Mason gioca con spezzoni di registrazioni, montandoli in maniera creativa, alzando e abbassando i cursori del mixer in base all'ispirazione. Solo sul finale accenna a un assolo di batteria con la sua, ormai gloriosa, Premier.

Di UMMAGUMMA ma anche dei retroscena su tutte le canzoni scritte e incise dai Pink Floyd si parla nel libro *Il fiume infinito – Le storie dietro le canzoni dei Pink Floyd*, pubblicato in edizione ampliata e revisionata nel 2018 da Giunti Editore S.p.A. The Lunatics sono: Nino Gatti, Stefano Girolami, Danilo Steffanina, Stefano Mr. Pinky Tarquini e Riccardo Verani.

ARCHEOLOGIA PROGRESSIVA

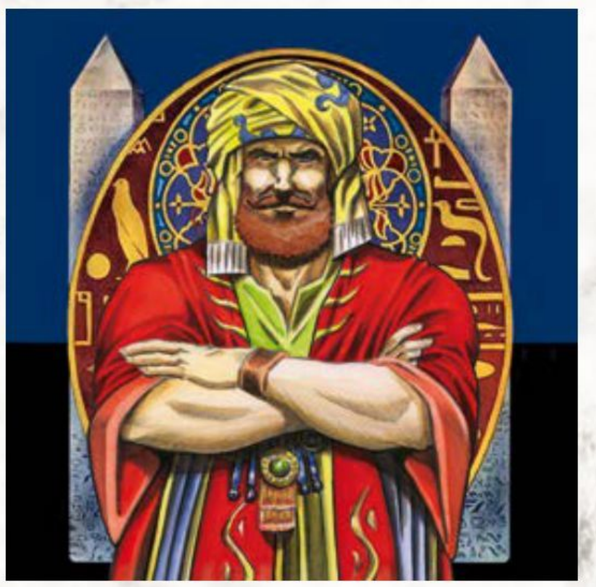
Un concept album sulle piramidi? Non proprio. BANDA BELZONI è piuttosto l'ideale colonna sonora del libro *Il gigante del Nilo*, in cui il giornalista e scrittore **Marco Zatterin** ricostruisce la storia di **Giovanni Belzoni**, pioniere dell'archeologia e grande esploratore.

Testo: **Paolo Carnelli**

La storia è piena di personaggi poco conosciuti o da riscoprire. Il padovano **Giovanni Belzoni** è certamente uno di questi. Riscoprire un grande scopritore, suona un po' come un paradosso. Belzoni è infatti l'avventuroso pioniere che all'inizio dell'Ottocento ha dato il primo forte impulso alla scoperta dell'antico Egitto e dei suoi monumenti: per primo aprì il tempio di Abu Simbel in Nubia e per primo entrò nella piramide di Chefren, a Giza. Scoperta la più bella delle tombe dei faraoni nella Valle dei Re, la ricostruì a Londra nel 1821, organizzando così la prima mostra pubblica sugli antichi egizi della storia. Nel vecchio continente tutti lo conoscevano come "The Great Belzoni" (il grande Belzoni) perché era un omone di quasi due metri, massiccio, con una folta barba. BANDA BELZONI è il titolo di questo nuovo lavoro discografico, frutto della collaborazione tra lo scrittore e giornalista **Marco Zatterin**, autore del volume *Il gigante del Nilo* edito da Mondadori, e due straordinari artisti: **Gigi Venegoni** (Arti & Mestieri, Venegoni & Co) e **Sandro Bellu**. In realtà il "progetto Belzoni" ha inizio circa dieci anni fa, con un Ep realizzato dagli **Arti & Mestieri**, intitolato IL GRANDE BELZONI: solo quattro tracce, di cui una proposta in una doppia versione cantata in italiano e in inglese, per poco più di venti minuti di musica. Dopo un lungo periodo di stasi, nel 2018 Zatterin decide finalmente di portare a termine il progetto, coinvolgendo Gigi e Sandro nella realizzazione dell'opera rock dedicata al gigante di Padova. L'epopea belzoniana trova immediatamente terreno fertile nei due musicisti, come conferma lo stesso Venegoni: "Fin da bambino ero affascinato dalla storia dell'antico Egitto. Appena arrivato a Torino dalla Lombardia nel 1959, venni subito portato a visitare il museo Egizio e ne rimasi tremendamente impressionato. Leggendo il libro di

La Banda Belzoni. Da sinistra Sergio Ponti, Mauro Murgiati, Gigi Venegoni e Sandro Bellu.

FABIO ZAMA



La copertina dell'album BANDA BELZONI (Ma.Ra.Cash 2019).

> *«I brani cantati sono stati affidati a quattro voci diverse: Mauro Mugiati, Fabio Zuffanti, Paul Mazzolini (in arte Gazebo) e Lino Vairetti»*

Zatterin, mi ha colpito la descrizione di un uomo buono, onesto e fin troppo fiducioso nel prossimo, tanto da subirne pesanti conseguenze fino alla morte prematura. Il fatto che la città di Padova abbia recentemente organizzato una grande mostra su di lui, non fa che confermare come questo personaggio meriti un'attenta rivalutazione. I suoi viaggi, la sua poliedricità, il suo genio e la sua grande abilità nel trovare le soluzioni giuste per ogni problema non possono che alimentare un mito già consolidato".

La ripresa dei lavori è stata caratterizzata da ritmi particolarmente serrati: "Marco, diventato produttore esecutivo del progetto, si è impegnato per mesi nella stesura dei testi", racconta Venegoni "e poi ci ha incaricato di creare la parte musicale. Con Sandro,

Sopra: il libro *il gigante del Nilo* di Marco Zatterin. A lato: l'Ep IL GRANDE BELZONI di Arti & Mestieri (2009).

BANDA BELZONI
(Ma.Ra.Cash 2019)

01. Il gigante del Nilo: 3:52
02. Il sorriso del Re(*): 5:23
03. La curva(§): 6:20
04. In viaggio(°): 4:23
05. Acqua e fuoco: 4:25
06. La città perduta(*): 4:17
07. La sfida impossibile(*): 3:48
08. Nuova lena(+): 6:17
09. L'ultima avventura(*): 5:32
10. Scrivi con ogni carovana: 4:49

Musica di **Sandro Bellu** *e* **Gigi Venegoni**
Parole di **Marco Zatterin**

Sandro Bellu: chitarre, basso e tastiere
Gigi Venegoni: chitarre e tastiere
Mauro Mugiati(*): voce e cori
Sergio Ponti: tamburi, piatti, bacchette e meccaniche

Special guest
Paul Mazzolini(°): voce
Lino Vairetti(§): voce
Fabio Zuffanti(+): voce

che è un eccelso musicista, si è instaurata subito la giusta collaborazione. Inizialmente ci siamo divisi i testi da musicare, ma poi ci siamo impegnati in un intenso lavoro di editing reciproco, così da ottenere il meglio dalla nostra collaborazione. Gli arrangiamenti e le sonorità sono stati decisi insieme e abbiamo curato le registrazioni e il missaggio dei brani, in parte allo studio Blumusica e in parte nei nostri studi privati".

Tra le note dei dieci brani si avverte una grande sensazione di libertà, di spazi aperti, di orizzonti inesplorati: BANDA BELZONI però è quanto di più lontano da un kolossal in stile hollywoodiano, anche se si dice che le avventure di Belzoni siano state di ispirazione per la stesura delle sceneggiature di **Indiana Jones**. Nelle tracce strumentali si respira un'aria composta e solenne, vagamente *genesisiana*, con i synth e la chitarra elettrica a tracciare suggestive melodie e le chitarre acustiche a ricamare preziosi interludi, anche se non mancano le complicazioni e i tempi dispari, tenuti sotto controllo con maestria dall'ottimo **Sergio Ponti**. I brani cantati sono invece stati affidati a ben quattro voci diverse: **Mauro Mugiati**, **Fabio Zuffanti**, **Paul Mazzolini** (in arte Gazebo) e **Lino Vairetti**. "Come capita spesso", spiega Venegoni, "abbiamo chiesto la collaborazione di amici e di persone che stimiamo. Mauro Mugiati è un giovane cantante e musicista di grande talento, come si può evincere dai suoi cantati nell'album. Fabio e Paul sono affermati cantanti e musicisti, oltre che grandi amici e collaboratori di Marco. Lino Vairetti è quel grande musicista che tutti apprezzano e conoscono per la gloriosa storia degli **Osanna**. Il suo talento è pari alla sua generosità e umanità. Aveva già impreziosito l'ultimo album di Arti & Mestieri, UNIVERSI PARALLELI, scrivendo e interpretando il brano *Nato*, dedicato a **Francesco Di Giacomo**. Su BANDA BELZONI si è ripetuto con una superba interpretazione de *La curva*, sinuosa ballata con un cuore rock".

Quale è quindi secondo Venegoni il messaggio che può risultate più attuale per chi si avvicina per la prima volta alle vicende di Belzoni? "La parola chiave per me è "Sfida". Leggendo il libro e componendo le musiche mi sono ritrovato ad ammirare il coraggio, la generosità e l'entusiasmo di questo personaggio assolutamente positivo. Certo gli orizzonti inesplorati erano una forte motivazione, ma pochi avrebbero saputo affrontare così grandi difficoltà pur continuando a perseguire i suoi obiettivi fino a pagarne il prezzo più alto".

A questo punto resta da chiedersi solo se avremo mai la possibilità di ascoltare questo materiale anche dal vivo… "Gran bella domanda! La Banda Belzoni nella sua versione base (Bellu, Mugiati, Ponti e Venegoni) è allertata. Niente ci farebbe più felici che suonare BELZONI live. Dipenderà da molte cose. Sarà fondamentale capire come sarà accolto il progetto, che è particolare ma, secondo me, abbastanza originale da attirare l'attenzione anche di un pubblico straniero. Se ci sarà richiesta noi siamo pronti a lavorare a una versione live per raccontare questa affascinante storia, dovunque ci sia interesse ad ascoltarla. Abbiamo pensato anche a una forma più teatrale, con musica alternata a brani recitati, tratti dal libro di Zatterin. Un'opera rock a tutti gli effetti!".

«La precedenza dovrebbe averla sempre la musica e quello che senti dentro di te. Se non lo fai si nota la differenza. Devi comporre del materiale che senti tuo e sperare che possa interessare a qualcuno»
Mike Holmes

In missione per il New Prog

QUATTRO PROTAGONISTI DELLA SCENA **NEW PROG** DEGLI **ANNI 80** RIPERCORRONO CON NOI GLI EVENTI DI QUEL PERIODO PIONIERISTICO, CONDIVIDENDO I LORO RICORDI E LE LORO SENSAZIONI.

Testo: **Nick Shilton** Foto: **Will Ireland**

Si è spesso detto, a torto o a ragione, che alla fine degli anni 70 il punk abbia ucciso il prog. Eppure dal 2009, anno in cui è nata la rivista «Prog» Uk, la scena prog si è decisamente rivitalizzata: le stesse band che all'epoca si sforzavano di sopravvivere, oggi possono guardare con maggiore ottimismo al futuro. Per ricostruire meglio i primi passi della scena new prog, abbiamo riunito nella stessa stanza **Mike Holmes** (IQ), **Nick Barrett** (Pendragon), **Alan Reed** (Pallas) e **Brian Devoil** (Twelfth Night). Dalla tavola rotonda sono uscite molte indicazioni interessanti.

Qual era la vostra percezione della scena progressive rock nel momento in cui avete iniziato a suonare con le vostre rispettive band?

Holmes: Non credo che ci fosse una vera e propria "scena prog". Non eravamo a conoscenza di altri gruppi che suonassero lo stesso tipo di musica che suonavamo noi. La parola "prog" non era vista di buon occhio all'inizio degli anni 80. Se andavi in un negozio e compravi un disco prog, poi lo dovevi portare a casa di nascosto, dentro una busta di carta marrone.

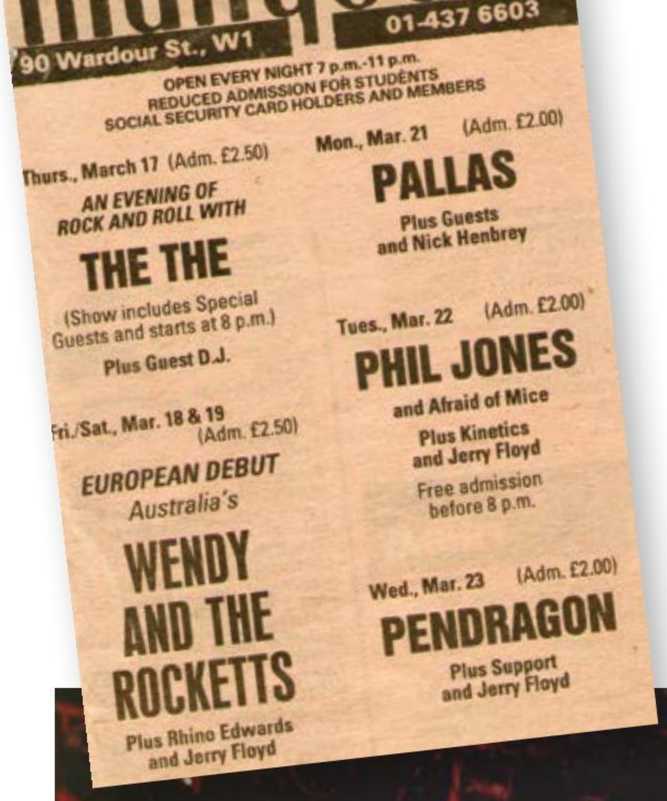
Reed: Sulla costa ovest della Scozia era diverso. Glasgow era una città molto legata al rock. Molte delle persone che andavano ai concerti degli Scorpions e degli UFO ascoltavano anche i Genesis e gli Yes. Il prog sembrava semplicemente parte dello stesso scenario. La prima volta che sono entrato in contatto con i Pallas è stato da fan: all'inizio suonavano un mix di cover di Uriah Heep, Deep Purple, Genesis, Yes e Pink Floyd. Il loro pubblico indossava giacchetti di pelle. Poi all'università ho conosciuto i Marillion, proprio mentre stavano per emergere. Solo in quel momento mi sono reso conto che c'erano in giro altre prog band.

Holmes: Ricordo di aver inviato dei demo ai locali per cercare di fare qualche concerto. Non che ci vergognassimo, ma non dicevamo mai che eravamo un gruppo prog. Anche se indubbiamente la musica che suonavamo lo era.

Devoil: Siamo stati fortunati ad aver conosciuto il Reading Festival. Il festival in sé era una manifestazione di successo, ma gli organizzatori gestivano anche altri locali come The Target, dove si faceva musica live tutte le sere. Per riempire il programma avevano bisogno di un sacco di gruppi, quindi non abbiamo mai avuto problemi a suonare dal vivo. Non potevamo negare di essere una band prog, anche perché inizialmente non avevamo un cantante. All'inizio della nostra carriera abbiamo fatto oltre 100 concerti come gruppo strumentale.

Barrett: I Pendragon hanno iniziato a suonare cover nel 1978, quando avevo sedici anni. Roba tipo Bad Company e Jimi

Back to the *80s*! Da sinistra a destra: Nick Barrett, Brian Devoil Alan Reed, Mike Holmes.



dell'album. Il master venne realizzato agli Abbey Road Studios. Purtroppo il contratto non menzionava il fatto che la copertina non era compresa nel prezzo!

Barrett: I Pendragon non riuscirono mai a ottenere un contratto con una major. Beati voi che ci siete riusciti, evidentemente le etichette discografiche ci odiavano! Del resto non avevamo un vero frontman, e questo all'inizio degli anni 80 era un grosso problema. Ma alla fine il fatto di non essere sotto contratto con una major si è rivelato positivo, perché chi era sotto contratto non era affatto contento della situazione. Alla fine nel 1987 ci sembrò logico dare vita alla nostra casa discografica. Ed è stata la cosa migliore che potessimo fare.

Devoil: Non abbiamo ottenuto un contratto fino al 1986, quando ormai la band non era più al top della forma. Ma riuscivamo ugualmente a pubblicare i nostri dischi, perché con il punk si era capito che era possibile farlo, anche senza un'etichetta discografica alle spalle. Mi ricordo che stampavamo i nostri dischi alla CBS, ero riuscito a ottenere un trattamento economico molto vantaggioso.

Sotto: i Pendragon al Marquee all'inizio degli anni 80. A destra: i Twelfth Night al Marquee nel 1983.

PENDRAGON ARCHIVE

TWELFTH NIGHT ARCHIVE/BRIAN DEVOIL/ROGER MORGAN

Hendrix. A me piacevano i Genesis e i Pink Floyd. Quando abbiamo provato a muoverci in quella direzione con le nostre composizioni, il batterista ci ha detto che stavamo diventando un gruppo prog. La mia reazione è stata "In che senso???". Ho iniziato a capire qualcosa quando il nostro manager ci ha permesso di fare da spalla ai Marillion per un loro concerto al Leisure Centre di Gloucester, nel 1982. Ci ha spiegato che dovevamo fare i bravi perché in questo modo avremmo avuto la possibilità di fare altre date insieme. Tre settimane dopo il loro manager, John Arnison, ci ha chiesto se volevamo suonare al Marquee Club di Londra. "Mar-cosa?". Non avevamo mai sentito parlare di questo posto.

Devoil: Il nostro primo concerto al Marquee fu come gruppo d'apertura per i Pallas. Ci eravamo dovuti fermare per un anno per registrare FACT AND FICTION (1982). Non fu una cosa facile perché non avevamo abbastanza soldi per entrare in studio, quindi dovemmo inventarci qualcosa. Non a caso due dei nostri dischi più conosciuti, LIVE AT THE TARGET e LIVE AND LET LIVE sono dischi dal vivo, dato che i live erano molto più semplici ed economici da realizzare.

Holmes: Quando pubblicammo il nostro primo album, TALES FROM THE LUSH ATTIC, eravamo completamente senza soldi. Ci siamo fatti prestare 1000 sterline dal padre del nostro batterista. Trovammo questa offerta sul «New Musical Express»: cinque giorni in studio e la stampa di mille copie

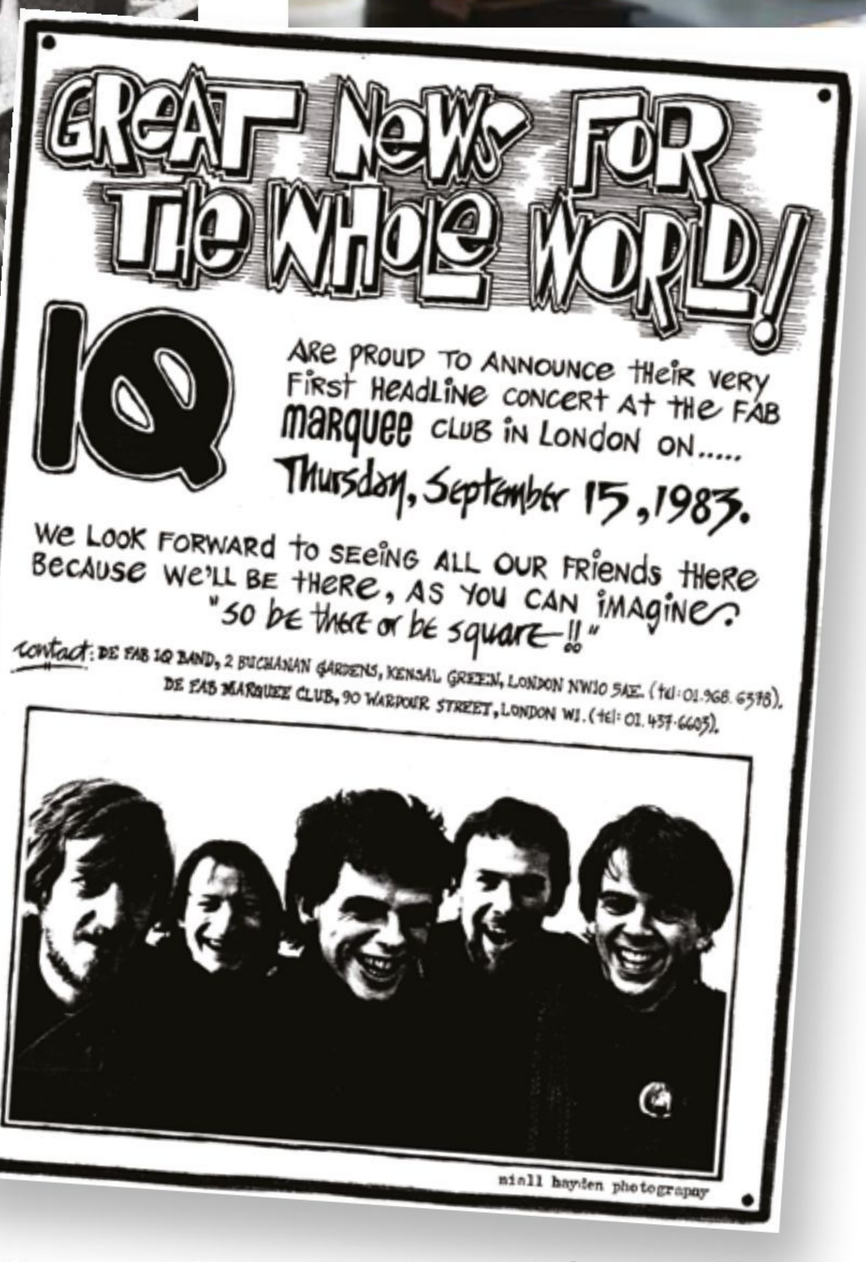
Mike Holmes e Nick sono d'accordo sul non essere d'accordo sul loro ricordo della rivalità tra le varie band dell'epoca.

Quanto fu importante il Marquee Club per la nascente scena new prog?

Holmes: Riuscire a suonare al Marquee era fondamentale. Ci eravamo trasferiti a Londra, dove avevamo preso un appartamento in affitto. La sera andavamo al Marquee e cercavamo di convincere i manager dei gruppi a farci suonare come band di apertura.

Barrett: La prima volta che gli IQ hanno suonato al Marquee è stata con noi. All'epoca come lavoro facevo le consegne e nel furgone ascoltavo tutte queste cassette che ci arrivavano. Tra i demo c'era anche quello degli IQ, con una copertina blu e un triangolo rosso. Era molto diverso da tutto il re-

Alan Reed avrebbe voluto occuparsi di più della parte manageriale.



IQ ARCHIVE/GEP

Un flyer del primo concerto come headliner degli IQ al Marquee nel 1983.

sto e aveva un buon impatto.

Reed: Il Marquee era leggendario, ma quando venni giù dalla Scozia rimasi un po' deluso. Rispetto ai locali di Glasgow era meno curato. Però il fatto che ci fosse la coda fuori per assistere ai nostri concerti era bellissimo. Spesso facevo l'autostop per arrivare a Londra e andare al Marquee.

Che tipo di rapporto c'era con le altre band new prog? Vi aiutavate a vicenda o eravate semplicemente rivali?

Reed: Ognuno seguiva con molta attenzione quello che facevano gli altri!

Barrett: Non c'era nessun supporto reciproco, era tutti contro tutti! Era decisamente eccitante. Tutti lottavano per ottenere una data al Marquee. Chi riusciva a fare 20 persone in più rispetto agli altri andava avanti. Brutale ma vero. Se una band organizzava un tour di 20 concerti, un'altra annunciava un tour di 21 date. Se un gruppo aveva venduto 5000 copie, un altro cercava di venderne 5500.

Holmes: Onestamente mi ricordo le cose in modo diverso. Ho sempre pensato che se le altre band avessero avuto successo sarebbe stata una buona cosa anche per noi. E poi gli altri gruppi mi piacevano.

Devoil: Nel 1981 eravamo avanti ai Marillion, ricordo che ci chiesero di poter aprire i nostri concerti. So che oggi sembra impossibile, ma fu così. All'epoca non eravamo tanto convinti di accogliere la loro proposta perché sapevamo che erano molto bravi! Già qualche anno dopo non sarebbe potuto accadere niente di simile, perché la competizione tra le varie formazioni era aumentata in maniera esponenziale. Abbiamo suonato all'Hammersmith Odeon solo due volte come special guest dei Pallas e facemmo di tutto per distruggerli!

Ovviamente chi suonava al Marquee poi di solito aveva una chance di suonare anche al Reading Festival...

Barrett: Se riuscivi a suonare al Marquee e le cose andavano bene, il passo successivo erano il Reading Festival e il *Friday Rock Show*. Abbiamo suonato al Reading nel 1983 dopo aver fatto parecchi concerti al Marquee.

Devoil: Siamo andati in onda al *Friday Rock Show* solo con le registrazioni dei live al Reading Festival e al Caister Festival. Non so come mai non ci hanno mai invitato a suonare in studio.

Holmes: Dovevamo esibirci al Reading nel 1984 ma quell'anno il festival fu cancellato dal comune e poi non abbiamo più avuto la possibilità di partecipare.

Devoil: Dovettero spostarlo a Lilford perché il comune di Reading non gli aveva dato il permesso. Saremmo stati la quarta band in scaletta nella giornata di sabato, un'ottima posizione dato che John Peel in quell'orario saliva sul palco per annunciare i risultati delle partite di calcio. Comunque suonammo al festival nel 1981 e nel 1983. Anche gli Enid parteciparono un paio di volte.

Dato che ha fortemente minato la reputazione di diverse band, immagino che esibirvi al Reading vi abbia creato qualche imbarazzo...

Barrett: Mi ricordo che qualcuno disse che se al primo gruppo che si esibiva non veniva tirato niente sul palco, allora sicuramente sarebbe toccato al secondo. Quando suonammo noi, il primo gruppo era andato liscio. Salire le scale, avvicinarsi al palco e vedere 30.000 persone fu qualcosa di terrificante, un po' come entrare nell'arena dei gladiatori. Siamo stati fortunati, non ci hanno tirato nulla.

Devoil: È esattamente quello che scrisse un giornale locale a proposito della nostra

«non c'era nessun supporto reciproco, era tutti contro tutti! era decisamente eccitante. tutti lottavano per ottenere una data al marquee»
nick barrett

performance: "Non gli hanno tirato niente". All'inizio del 1981 avevamo pubblicato il LIVE AT THE TARGET, eravamo abbastanza conosciuti a livello locale ed eravamo sponsorizzati dalla Courage, una fabbrica di birra del posto. Eravamo un po' la celebrità locale. Sull'articolo del «Reading Evening Post» c'erano quattro nostre foto e una del pubblico che mostrava degli striscioni con il nostro nome. Eravamo convinti di esserci meritati di stare su quel palco, anche se eravamo tutti un po' nervosi. Iniziai a suonare il pezzo sbagliato e dovetti rimettermi in linea alla svelta dopo le prime battute. Ma fu comunque un'esperienza fantastica. E per la cronaca, il gruppo che si esibì dopo di noi fu bersagliato dal pubblico e dovette lasciare il palco dopo due minuti!

Abbiamo già menzionato i Marillion: c'era posto per una sola progressive rock band di successo all'epoca?

Devoil: Ci muovevamo tutti sottotraccia, come nascosti agli occhi del grande pubblico. Quando i Marillion ebbero successo, ci aspettavamo che le case discografiche facessero quello che avevano fatto all'epoca con il punk o il power pop, cioè che iniziassero a mettere sotto contratto tutte le band di quel genere.

Barrett: Invece a noi non ci cercò nessuno. Non ci fu il minimo accenno di interesse da nessuna casa discografica. Fu devastante. Ma dopo un paio d'anni capimmo che era stata la nostra fortuna. Molte band sotto contratto avevano un pessimo rapporto con le rispettive label e non erano affatto felici come avevano sperato.

Holmes: Quello che dici è sorprendente. A noi ha fatto molto bene firmare un contratto con la Phonogram.

Reed: I Marillion avevano composto dei pezzi abbastanza orecchiabili e avevano un frontman di grande impatto. Dal punto di vista della casa discografica, Fish era indubbiamente una figura semplice da promuovere e veicolare. Penso che ci sarebbe stato spazio anche per altre band, ma era sbagliato aspettarsi che avrebbero avuto tutte lo stesso successo dei Marillion, scalando le classifiche e andando a *Top of the Pops*. Purtroppo le etichette non capivano queste cose, ci si poteva limitare anche a fare dei bei dischi e dei bei tour.

IQ ARCHIVE/GEP

Gli IQ nel 1985.

FIN COSTELLO/REDFERNS/GETTY IMAGES

I Pallas agli Holland Park Studios di Londra, gennaio 1986.

Brian Devoil: "I Marillion ci chiesero di poter aprire i nostri concerti… ve lo giuro, è così!".

Del resto le major hanno delle strutture molto complesse che necessitano di un certo tipo di introiti. Per questo il successo commerciale è un elemento determinante per loro, molto più di quanto lo sia per chi lavora in autoproduzione.

Devoil: Fare abbastanza soldi per mantenere cinque o sei persone è completamente differente rispetto ad avere un unico compositore e artista di riferimento. Se vuoi puoi anche affidarti a dei turnisti.

Barrett: Sono stato fortunato che Clive (Nolan) e Peter (Gee) abbiano potuto contare anche sui loro progetti solisti.

Holmes: All'inizio potevo contare solo sul sussidio di disoccupazione. Poi ci siamo trovati tutti quanti un lavoro e ancora oggi è così. Penso sia la cosa più giusta da fare. Non mi piace il concetto per cui devi fare qualcosa che generi una certa quantità di utile. È sempre stato questo il problema con le case discografiche, ma non era il nostro modo di vedere le cose. La precedenza dovrebbe averla sempre la musica e quello che senti dentro di te. Se non lo fai si nota la differenza. Devi comporre del materiale che senti tuo e sperare che possa interessare a qualcuno. Il business fa parte del gioco ed è necessario per promuovere quello che fai, ma non voglio che diventi un'ossessione. Potrà sembrare strano detto da chi gestisce una casa discografica, ma è così!

Barrett: Non pubblicherei mai un album solo nella speranza di fare soldi. Il processo creativo è sempre la chiave di tutto. È da quando ho 16 anni che voglio fare musica, non essere a capo di un'azienda. Se ho dovuto creare un'azienda è stato solo per essere in grado di produrre la mia musica.

Visti i tanti cambiamenti che ha attraversato l'industria discografica

dall'inizio degli anni 80 in poi, come avete fatto a sopravvivere? Che provvedimenti avete adottato per essere sicuri di poter continuare a fare musica anche oggi?

Barrett: Non abbiamo adottato nessun provvedimento! È come camminare sul ghiaccio sottile per tutta la vita. Dopo un po' ci si abitua.

Holmes: Non ci siamo mai messi a tavolino per cercare di capire cosa avremmo dovuto fare per continuare ad andare avanti. Gli IQ esistono perché ci fa piacere fare quello che facciamo. Se un giorno non ci piacerà più, smetteremo. Attualmente siamo in una situazione molto favorevole: ci sono migliaia di persone che vogliono ascoltare e comprare la nostra musica. A volte ancora mi meraviglio che ci siano così tante persone a cui interessa quello che facciamo.

Barrett: È una situazione molto precaria. Abbiamo preso delle decisioni tremendamente stupide. Mi ricordo che una volta abbiamo preso il posto dei Frost* come gruppo spalla dei Dream Theater per un concerto in Portogallo, investendo 3000 sterline. Non avevamo mai suonato davanti a un pubblico così numeroso in Portogallo ed ero sicuro che avremmo recuperato i soldi spesi grazie alla vendita del nostro merchandise. Alla fine abbiamo venduto tipo due Cd! Ma mi sono ugualmente divertito tantissimo, è stato uno dei concerti più belli della mia vita. Non importa se abbiamo buttato via 3000 sterline. Fa parte del nostro modo di essere. È come quando siamo rimasti bloccati sotto la neve a Manchester con il pulmino rotto e non sapevamo come fare per tornare a casa. Fai tutto questo perché sai che poi andrai a suonare al Marquee e sarà *sold out*, con il pubblico che andrà fuori di testa.

Reed: Se accettiamo tutto questo è solo perché ci piace da morire quello che facciamo. Ne ho passate di tutti i colori per cercare di portare avanti il lavoro con i Pallas e con le mie cose soliste. Quando sali sul palco e vedi che ci sono tante persone che cantano insieme a te le tue canzoni, che sorridono, capisci che quello che volevi comunicare è arrivato. In quel momento ogni problematica e situazione poco felice è immediatamente superata.

Barrett: Ci sono stati alcuni momenti in cui è stato come trascinare una gigantesca pietra lungo una collina. Ma il bicchiere è sempre mezzo pieno per me. Quando vedi persone che hanno preso un aereo dall'altra parte del mondo per venirti ad ascoltare... penso che siamo incredibilmente fortunati. Magari se avessimo firmato con una major avremmo venduto più dischi, ma alla fine siamo ancora tutti in attività. E sono passati quarant'anni. Ci sono stati alti e bassi, ma è così con qualsiasi lavoro.

Il poliedrico Nick Barrett cerca di spiegare le leggi della discografia applicate al prog...

«Quando sali sul palco e vedi che ci sono tante persone che cantano insieme a te le tue canzoni capisci che quello che volevi comunicare è arrivato. In quel momento ogni problematica è immediatamente superata»
alan reed

Se poteste tornare indietro di 35 o 40 anni, cosa cambiereste? Cosa avete imparato in questi anni che vi sarebbe stato utile allora?

Barrett: Non cambierei nulla. Non voglio essere famoso. Mi basterebbe solo potermi guadagnare da vivere con la mia musica. Vorrei suonare a Wembley? No! Phil Collins ha spiegato nella sua autobiografia che non gli piaceva suonare a Wembley perché sul palco si sentiva la puzza degli hamburger. Quando stiri una nota con la tua chitarra non cambia niente se davanti a te ci sono dieci o diecimila persone. In quel momento le emozioni sono le stesse. Anzi, forse è meglio se ci sono solo dieci persone.

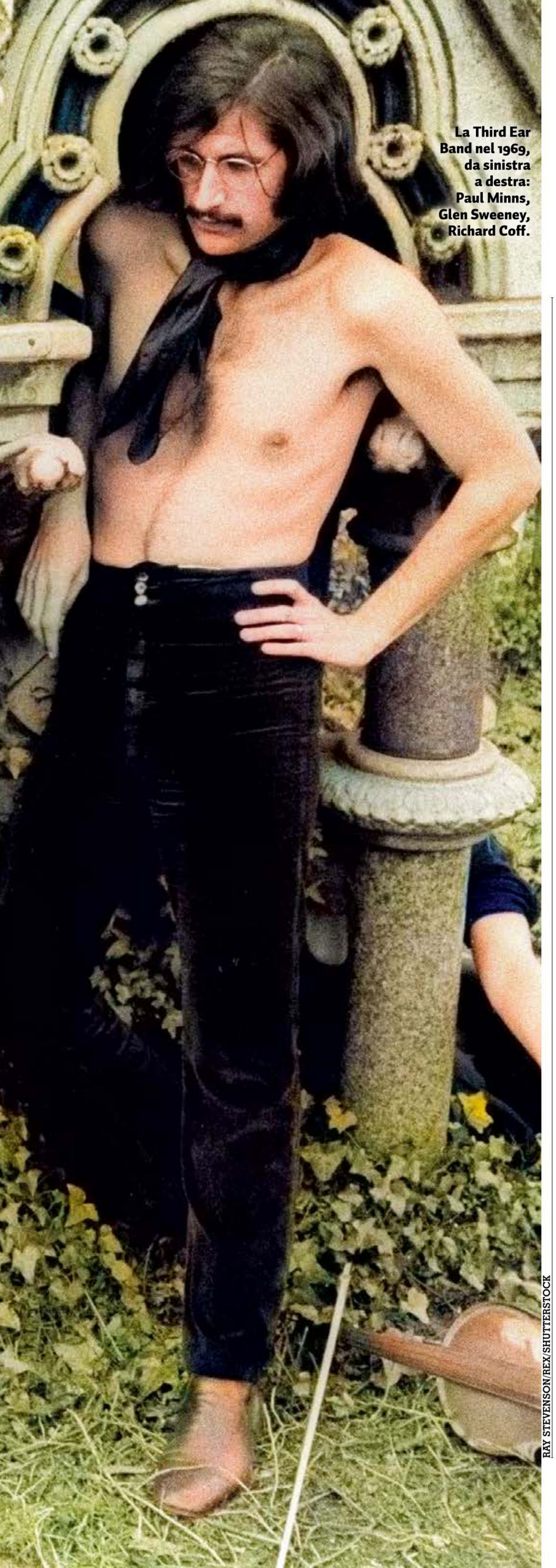
Reed: Se potessi tornare indietro mi piacerebbe occuparmi un po' di più del lato manageriale. Quando sono entrato a far parte dei Pallas ero molto giovane. Pensavo che gli altri componenti del gruppo fossero più scafati di quanto fossero in realtà. Abbiamo fatto un sacco di sciocchezze senza saperlo, convinti di stare facendo la cosa giusta. Pensavo di dovermi limitare a fare l'artista, che di tutto il resto si sarebbero occupate altre persone. Invece se mi fossi interessato di più di certi aspetti probabilmente le cose sarebbero andate meglio.

Devoil: Ci sono alcune decisioni che a posteriori avrei preso diversamente. La più importante è che non avrei firmato il contratto di management con la Hit & Run, che all'epoca gestiva anche i Genesis, Phil Collins e Peter Gabriel, e avrei accettato l'offerta del management della Barclay James Harvest. Se avessimo fatto la scelta giusta, saremmo andati in tour per tre mesi con loro. Mi sarebbe piaciuto anche che Geoff Mann avesse potuto restare con noi per sempre. Ma in questo modo avremmo avuto più successo? Non credo. Uno dei motivi per cui siamo andati avanti anche dopo che Geoff aveva lasciato la band è che in realtà tutte le case discografiche lo odiavano. Nick prima parlava dell'importanza di avere un ottimo frontman: noi ce l'avevamo ma alle label non piaceva per niente! Oppure pensavano che non fosse quello giusto. Così abbiamo fatto come i Pallas, abbiamo preso un altro cantante. Della parte musicale non cambierei nulla, anche se il disco che abbiamo pubblicato con la Virgin non mi è mai piaciuto, ma ormai il gruppo si era sfaldato.

Holmes: Io sono assolutamente soddisfatto della mia vita e non cambierei nulla.

"Non essere stati sotto contratto con una major è stata una salvezza": lascia perdere Nick, non ci crede nessuno...

NEL SEGNO DEL DRAGO:
LA CURIOSA SAGA DELLA
THIRD EAR BAND



La Third Ear Band nel 1969, da sinistra a destra: Paul Minns, Glen Sweeney, Richard Coff.

RAY STEVENSON/REX/SHUTTERSTOCK

MITI, STORIE MAGICHE E MACBETH: DIAMO UNO SGUARDO ALLA SINGOLARE CARRIERA DELLA **THIRD EAR BAND**.

Testo: **Malcolm Dome**

Quando la leggenda viene accettata come fatto, allora diventa storia. O almeno così si vocifera. Un detto che calza a pennello per la **Third Ear Band**: le prog band che possono vantare una storia immersa nella mitologia si contano sulle dita di una mano. È vero che il nome della band deriva dall'ossessione di un fan che si portava appresso in una borsa l'orecchio mozzato di Van Gogh? È vero che i membri della band erano fortemente coinvolti nella stregoneria ed erano dediti a culti pagani? È vero che la trasformazione in una band acustica avvenne semplicemente perché subirono il furto di tutta la strumentazione? Ed è vero, infine, che **Glen Sweeney**, il principale compositore del gruppo, prese parte alla Seconda guerra mondiale? "Non mi sorprenderebbe se quest'ultima affermazione fosse vera", commenta ridendo **Peter Jenner**, il produttore di ALCHEMY, album di debutto della Third Ear Band datato 1969. Jenner era uno dei responsabili della Blackhill Enterprises, che si occupò del management della band alla fine degli anni 60. "Ero un hippie come loro", spiega. "Facevano musica underground, assolutamente non commerciale. E questo era sufficiente per me. Anche se sono accreditato come produttore per ALCHEMY, in realtà tutto quello che ho fatto è stare seduto dietro al mixer mentre loro suonavano. Improvvisavano un sacco e a me piaceva molto questo approccio. Non ho mai interferito".

La Third Ear Band affonda le sue radici nel celebre UFO Club di Londra. Negli anni 60 erano previste delle session libere che si tenevano ogni sera. Proprio da una di queste vennero fuori i **Giant Sun Trolley**, che poi nel 1968 si trasformarono in **National-Balkan Ensemble**. Un altro cambio di nome (**Hydrogen Jukebox**) portò alla pubblicazione di un live sperimentale, in cui Sweeney utilizzava in maniera percussiva delle forbici "amplificate", oltre a tagliare il vestito della sua ragazza mentre era sul palco. Fu in questo periodo che la band subì il furto della strumentazione e cambiò nuovamente nome in **Third Ear Band**, un collettivo acustico aperto a ogni tipo di influenza musicale. Il nucleo principale era formato da **Sweeney** (tablas), **Paul Minns** (oboe), **Richard Coff** (viola) e **Mel Davis** (violoncello). Purtroppo sono tutti scomparsi. Furono una delle prime band a essere messa sotto contratto dalla Harvest, e il loro primo album era un affascinante miscuglio di generi e influenze. "I ragazzi non avevano regole. Amavano il rischio e questo era molto progressivo, se vogliamo. Li adoravo per questo. In un certo senso furono i veri pionieri della World Music". Effettivamente in ALCHEMY trovavano spazio la musica celtica, i raga indiani, sonorità cinesi e quelle nativo americane. Si vociferava che i componenti del gruppo fossero degli sciamani. Ma il chitarrista **Denim 'Denny' Bridges**, che entrò a far parte della formazione nel 1970, ha una sua idea a questo proposito: "Indubbiamente Glen era molto ferrato in materia. Ma era anche capace di utilizzare questo suo interesse per stimolare l'attenzione degli altri musicisti. Se aveva la percezione che l'alchimia e la magia potessero catturarci, allora spingeva su quel versante il più possibile".

Quando Bridges arrivò, la Third Ear Band aveva già pubblicato il secondo album omonimo nel 1970 e realizzato la colonna sonora per la produzione televisiva di *Abelard and Heloise*. Inoltre il gruppo aveva

> «I ragazzi non avevano regole. Amavano il rischio e questo era molto progressivo, se vogliamo. Li adoravo per questo. In un certo senso furono i veri pionieri della World Music»
>
> Peter Jenner

ottenuto parecchia notorietà grazie alla partecipazione ai concerti gratuiti a Hyde Park organizzati dalla Blackhill Enterprises nel 1969/70. La TEB suonò insieme a **Blind Faith**, **Rolling Stones** e **Pink Floyd**. La band fu presente anche al celeberrimo Isle of Wight Festival nel 1969. "Eravamo convinti che potesse essere una buona mossa pubblicitaria", spiega Jenner. "E così li inserimmo come gruppo di apertura. A nessuno dava fastidio la loro presenza e, anzi, si diffuse rapidamente la leggenda che quando c'erano loro non pioveva mai, perché quando suonavano c'era sempre il sole. In realtà tutti i festival si tenevano in estate, quindi era decisamente probabile che il tempo fosse soleggiato! Ma avere una nomea positiva sicuramente non guastava". "Ero presente tra il pubblico al concerto con i Blind Faith", aggiunge Bridges. "Quindi sapevo chi erano prima di entrare a far parte del gruppo. Risposi a un annuncio su «Melody Maker» e andai a fare una prova a Balham, nella parte sud di Londra. Il fatto che avessi una chitarra a doppio manico probabilmente mi diede un piccolo vantaggio rispetto agli altri candidati. Volevano spostarsi dallo stile medievale che li aveva contraddistinti fino a quel momento per approdare a qualcosa di più elettrico. Mi piaceva molto il loro modo di improvvisare e questa nuova direzione musicale che volevano intraprendere".

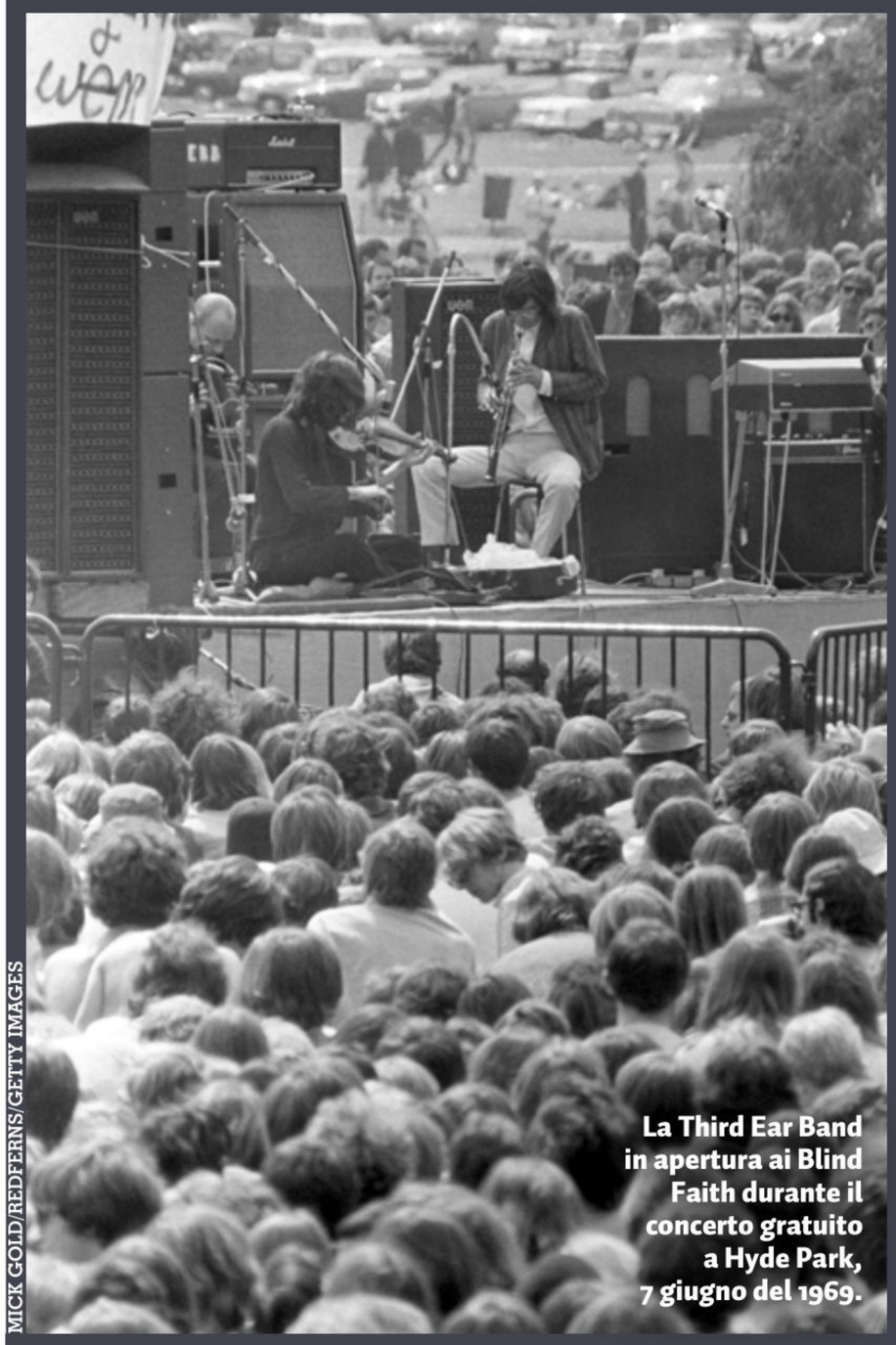
Il progetto che la band aveva in cantiere si sarebbe rivelato decisamente affascinante, anche se fu la causa della rottura tra i componenti del gruppo. Il celebre registra **Roman Polanski** gli commissionò la colonna sonora del suo adattamento del *Macbeth*. "Non ho idea di come andarono le cose", confessa Bridges. "So solo che Polanski voleva quel tipo di musica per la sua versione del dramma di Shakespeare. Avevamo carta bianca. Tutto doveva passare attraverso di lui, e alcune parti furono rifiutate, ma per la maggior parte fummo in grado di soddisfare i suoi desideri. Alcune composizioni erano già pronte, c'erano due pezzi che dovevano essere coreografati e quindi i ballerini avevano bisogno delle musiche per poter definire i movimenti. Ma per il resto quello che abbiamo fatto è stato suonare sulle immagini. Avevamo qualche linea guida, qualche struttura, ad esempio basata sulla ritmica. Poi ci improvvisavamo sopra e cercavamo di costruire qualcosa che avesse senso insieme alle immagini. Non era un compito facile, ma alla fine riuscimmo nell'intento".

Il film uscì nel 1971 e la colonna sonora fu pubblicata l'anno successivo. Da quel momento molti hanno affermato che il conduttore televisivo inglese **Keith Chegwin** fosse entrato a far parte della Third Ear Band in occasione delle registrazioni dei brani. Bridges fornisce una versione riveduta e corretta dell'accaduto: "È vero che Keith cantò uno dei pezzi, *Fleance*, che è presente nel disco. Ma solo perché lo cantava anche nel film, a cui partecipava come attore. Non faceva assolutamente parte del gruppo".

Paradossalmente, la colonna sonora di *Macbeth* non fece altro che rinforzare la reputazione della TEB come formazione acustica, proprio nel momento in cui i musicisti volevano cercare di percorrere nuove strade. Questo equivoco fu uno dei motivi che portarono allo scioglimento della band poco dopo la pubblicazione dell'album. "Il gruppo si disintegrò. All'epoca, quando eravamo in tour, stavo in stanza con **Paul Buckmaster**. Suonava il violoncello e il basso, ma stava già guadagnando una certa fama come arrangiatore, ambito in cui divenne una figura di grande successo. Lavorava agli arrangiamenti durante i viaggi in pulmino, seduto in disparte sui sedili posteriori. Alla fine decise di dedicarsi completamente al lavoro di arrangiatore. Comunque, io e Paul la pensavamo allo stesso modo, cioè eravamo d'accordo che fosse arrivato il momento di abbandonare la strada acustica e fare qualcosa di diverso. Ma MACBETH ci riportò indietro a quel contesto musicale, nonostante il mio ingresso fosse stato dettato dal desiderio di elettrificare il sound. Quando Paul andò via, pensai che anche io avrei dovuto fare lo stesso. C'erano anche un sacco di controversie politiche all'interno del gruppo. Non ci fu un vero e proprio scioglimento, piuttosto la TEB si sfaldò completamente".

Secondo **Andrew King**, che si occupò del management della band e produsse THIRD EAR BAND e MACBETH, il problema era semplicemente che il gruppo non riusciva a guadagnare abbastanza soldi.

Eppure, poco prima della fine, la Third Ear Band entrò in studio per iniziare a lavorare a un nuovo disco. "Entrammo in studio per registrare dei pezzi elettrici", ricorda Brid-



MICK GOLD/REDFERNS/GETTY IMAGES

La Third Ear Band in apertura ai Blind Faith durante il concerto gratuito a Hyde Park, 7 giugno del 1969.

RAY STEVENSON/REX/SHUTTERSTOCK

Richard Coff, Glen Sweeney, Ursula Smith e Paul Minns all'Isle of Wight Festival, agosto 1969.

«È VERO CHE KEITH CHEGWIN CANTÒ UNO DEI PEZZI, FLEANCE, CHE È PRESENTE IN MACBETH. MA SOLO PERCHÉ LO CANTAVA ANCHE NEL FILM, A CUI PARTECIPAVA COME ATTORE. NON FACEVA ASSOLUTAMENTE PARTE DEL GRUPPO»

DENNY BRIDGES

PRESS/CHERRY RED RECORDS

Alla Roundhouse di Londra dopo il primo evento della Harvest, 30 maggio 1969.

Dall'alto in basso: ALCHEMY, THIRD EAR BAND e MUSIC FROM MACBETH.

ges. "Ma a quel punto la Harvest decise di mollarci. Avevamo firmato un contratto per tre album, e con la pubblicazione di MACBETH si era esaurito. Così le nuove registrazioni rimasero negli archivi della casa discografica per decenni. Ovviamente la mancanza di un contratto discografico accelerò la fine della band". Alcune di queste registrazioni sono finalmente riemerse come bonus track nella ristampa di MACBETH da parte della Cherry Red.

Bridges ricorda anche che nei due anni durante i quali ha fatto parte del gruppo, la TEB era attiva anche dal punto di vista live. "Credo che abbiamo suonato dal vivo solo una trentina di volte, però si trattava di date importanti. Ad esempio aprimmo un concerto a Parigi per i **Centipede**, la band jazz prog guidata da **Keith Tippet**. Andammo anche in tour con i **Pink Floyd** in Inghilterra. Insomma, quando c'era bisogno di noi sapevamo farci valere".

Nonostante la Third Ear Band sia tornata in attività alla fine degli anni 80, è il periodo a cavallo tra gli anni 60 e 70 che merita giustamente di essere ricordato e celebrato. Ma ci sono ancora quelle famose domande a cui rispondere. Ad esempio, Sweeney prese parte o no alla Seconda guerra mondiale? "Be', come età ci siamo", ride King. "E io credevo a quello che diceva quando me lo raccontava". "Non sarei sorpreso se fosse vero", conferma Bridges. "Dato che mentre all'epoca avevamo tutti poco più di vent'anni, Glen era molto più anziano di noi. Ma spesso era proprio lui a inventare e mettere in giro certe storie, era molto bravo a farsi pubblicità. Non sapremo mai se fosse vero o no. Era anche molto bravo a fare confusione: ci sono un sacco di canzoni che hanno lo stesso titolo. E altre che hanno un titolo diverso a seconda di dove sono state pubblicate o utilizzate. Non si capisce mai cosa stai ascoltando. Era tipico di Glen, rendere tutto misterioso, specialmente quando si trattava della sua vita". Non a caso gira voce che durante la Seconda guerra mondiale, Sweeney se ne stesse al Cairo, in una villa, accudito da sei ricche donne egiziane... "È il tipo di vita che gli sarebbe piaciuto condurre", ammette King. "Le cose potrebbero essere andate effettivamente così, ma non lo sapremo mai. Era un grande intrattenitore, era il leader della band".

Rimane ancora in sospeso la questione dell'origine del nome del gruppo: deriva realmente da un fan che perseguitava i musicisti portandosi dietro l'orecchio mozzato di Van Gogh? O magari l'ispirazione è venuta dal titolo del racconto di Curt Siodmak, *The Third Ear*? In realtà potremmo scartare questa ipotesi, dato che il libro di Siodmak è stato pubblicato nel 1971, quindi dopo che il gruppo aveva deciso di adottare Third Ear Band come nome. "Non ho mai sentito la storia dell'orecchio di Van Gogh", chiarisce Bridges. "Credo piuttosto che il nome derivi dall'immagine del terzo occhio. Dato che si parlava di musica, era abbastanza logico sostituire 'occhio' con 'orecchio'. Capisco che potrà essere una spiegazione deludente, ma tra le storie assurde di Glen e la realtà c'era sempre una certa differenza".

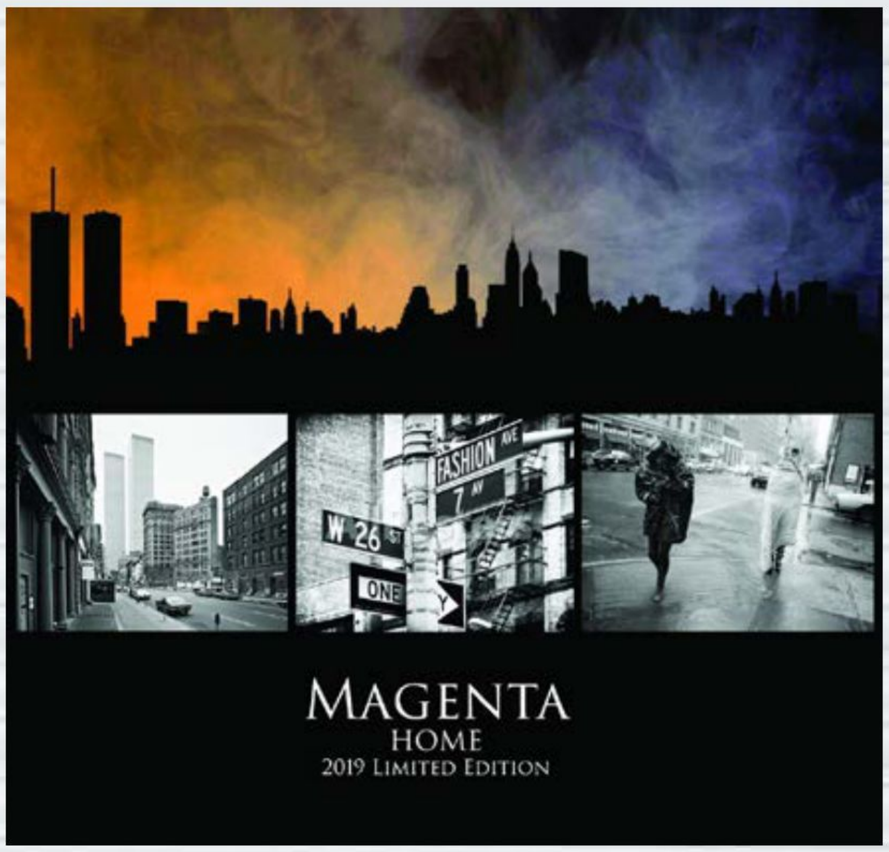
Per concludere: le recenti ristampe del catalogo della **Third Ear Band** confermano ancora una volta che nessuno, fino a ora, è riuscito a elaborare una proposta musicale così strana, eclettica e aperta come quella della formazione inglese. "Il paradosso", chiosa King, "è che nonostante la Third Ear Band sia spesso menzionata come una band oscura e complicata, gli album all'epoca riscossero un notevole successo, sicuramente più di tanti altri complessi sotto contratto con la Harvest". Ⓟ

RITORNO

Nel 2006 i **Magenta** pubblicavano il loro terzo lavoro in studio, il suggestivo HOME. A tredici anni di distanza, il concept album torna disponibile in una nuova versione "riveduta e corretta" curata direttamente dal leader del gruppo, **Rob Reed**.

Testo: **Paolo Carnelli**

Ci sono dischi in cui le prime note funzionano come una chiave nella giusta serratura: girano e aprono un mondo nuovo, affascinante, in cui è bello entrare. E in cui è bello ogni tanto tornare. Stavolta l'occasione per tornare a "casa Magenta" è data dalla realizzazione della '2019 Limited Edition' di HOME (appunto). L'album, pubblicato originariamente nel giugno del 2006, è passato nel corso degli anni attraverso una serie di rivisitazioni e reincarnazioni: concepito come doppio album, è uscito come Cd singolo, con una parte del materiale dirottato in un Ep separato (*The New York Suite*); successivamente il contenuto dell'Ep è stato reinserito nel flusso del concept, inizialmente come secondo Cd e poi addirittura rimescolando la sequenza di tutti i brani. Ce n'è abbastanza per capire che HOME rappresenta un episodio speciale all'interno della discografia dei **Magenta**, anche se all'epoca venne un po' trascurato perché rispetto ai precedenti REVOLUTIONS (2001) e SEVEN (2004) privilegiava l'aspetto acustico e introspettivo, sacrificando le acrobazie strumentali. Si tratta del resto di un concept album dalla forte componente narrativa, come ricorda il leader del gruppo, **Rob Reed**: "Per HOME l'idea era quella di fare qualcosa di diverso. Con Steve (Reed) abbiamo deciso di puntare a qualcosa di meno 'sparato' e più emozionale. Il nostro punto di partenza è stata *Anger*, un brano contenuto nel precedente SEVEN. Volevamo realizzare un intero disco che riprendesse e sviluppasse quel tipo di atmosfere. Così ci siamo seduti e abbiamo optato ancora una volta per un concept album che raccontasse una storia, e che sarebbe stato ambientato negli anni 70. La storia è quella di una ragazza che ha dei problemi nella sua città natale, Liverpool, e decide di andarsene per cercare una nuova 'casa'. Parte per l'America e una volta arrivata là finisce in una spirale di alcool, droga e prostituzione, che la ridurrà in fin di vita. Solo grazie all'aiuto di un indiano d'America, Joe, riuscirà a capire che la sua vera 'casa' è proprio lì dove è partita, a Liverpool".



Sopra HOME 2019 Limited Edition, sotto WE ARE LEGEND (2017).

La rivoluzione viene dal passato

Probabilmente **Rob Reed** non è un genio. Però è indubbiamente una persona coerente. Abituato a comporre e registrare musica negli ambiti più disparati, quando nel 1999 ha sentito che per lui era venuto il momento di realizzare un album prog non ha passato molto tempo a tergiversare sul da farsi: ha composto quattro suite e nel 2001 ha pubblicato REVOLUTIONS, il primo doppio album dei **Magenta**. "Ero stufo di tutti quei gruppi che avevano paura di ammettere che la loro ispirazione veniva dagli anni 70. Volevo fare un vero album prog, con la P maiuscola. Ed è per questo che ho pubblicato un doppio Cd costituito da quattro suite da 20 minuti ciascuna. Con il mio precedente gruppo, i **Cyan**, eravamo sempre preoccupati di suonare troppo prog o troppo poco prog, volevamo sempre soddisfare tutti quanti. Con i Magenta sono riuscito finalmente a realizzare l'album che avevo sempre sognato, e fortunatamente è piaciuto a un sacco di persone". La formula magica dei Magenta probabilmente è tutta qui: nel riuscire a gestire con assoluta serenità i punti di contatto tra la propria musica e quella dei grandi gruppi del passato, senza mai nascondere le proprie fonti di ispi-

A CASA

razione. Del resto lo stesso Reed ha avuto modo di chiarire meglio la progettualità che sostiene un album come REVOLUTIONS e le sue quattro suite: "La prima suite è ispirata direttamente dalle vecchie prog band come **Genesis** e **Jethro Tull**; la seconda dai **Genesis** e dagli **Yes** di fine anni 70; la terza dal prog degli anni 80, ad esempio da **Marillion** e **Pendragon**; la quarta e ultima dagli ultimi **Yes** e dagli **Spock's Beard**". Praticamente un piccolo Bignami del prog. Fin qui niente di nuovo sotto al sole, verrebbe da dire. Se non fosse per il "fattore C", che in questo caso sta per **Christina Maria Booth**, ovvero la Voce dei Magenta.

La line-up attuale dei Magenta, da sinistra Dan Nelson, Rob Reed, Christina Booth, Chris Fry, Jiffy Griffiths.

Il fattore C

Christina e Rob si sono conosciuti durante le registrazioni del secondo album dei **Cyan**, PICTURES FROM THE OTHER SIDE (1994), in cui Christina ricopriva il ruolo di backing vocalist. Dopo un altro Cd con i Cyan, THE CREEPING VINE (1999), i due nello stesso anno decidono di lanciarsi in un nuovo progetto, un duo che alcuni critici hanno definito "gli Eurythmics del nuovo millennio": nei **Trippa**, Christina è la cantante principale e Rob si occupa di tastiere e chitarre, con l'aiuto di altri musicisti ospiti. Il successo dei Trippa porta Reed a valutare l'ipotesi di affidare a Christina le parti voca-

li del primo album dei **Magenta**: "Quando l'album è stato concepito, pensavamo che fosse un po' un rischio utilizzare un cantante donna. Nel prog praticamente tutti i cantanti sono uomini, e non sapevamo come questa novità potesse essere recepita dal pubblico. In realtà dopo aver ascoltato un paio di demo con la voce di **Christina** non abbiamo avuto più dubbi. Conoscevamo la sua bravura dai precedenti lavori, ma abbiamo scoperto che la sua voce si adattava benissimo anche a questo tipo di musica, portando una grande dose di profondità e intensità ai brani".

I sette peccati capitali

Il secondo album dei Magenta, SEVEN (2004), si apre con un intreccio vocale che ricorda da vicino gli **Yes** di RELAYER, mentre le chitarre di Reed, Chris Fry e Martin Rosser ripropongono la tipica timbrica aspra e chiusa della Gibson di **Steve Howe**. Eppure gradualmente la personalità dei Magenta inizia a venire fuori: il *focus* dei vari brani è puntato decisamente sulla melodia, più che sulle evoluzioni strumentali, e inizia a farsi strada anche una componente *floydiana*, espressa soprattutto attraverso alcune liquide e malinconiche aperture di chitarra elettrica. Sullo sfondo continua a muoversi comunque un sostrato *genesisiano*, fatto di pulsazioni ritmiche che segnano tappeti di mellotron e cori, o interludi di chitarre a dodici corde. L'album vede anche la partecipazione di una vera orchestra, la Vienna Symphony Orchestra, che aggiunge calore alle parti più introspettive. Dopo il successo di SEVEN, la corsa dei Magenta continua a vele spiegate. Nello stesso anno vengono pubblicati due Ep, I'M ALIVE e BROKEN, che permettono al gruppo di mettere maggiormente in luce alcuni aspetti della sua proposta musicale. Inoltre, contrariamente ai due album precedenti, tutti i nuovi brani sono registrati con l'ausilio di un vero e proprio gruppo, comprendente tra gli altri **Chris Fry** (chitarra), **Martin Rosser** (chitarra) e **Allan Mason-Jones** (batteria). Con questa stessa line-up, i Magenta nel 2005 pubblicano l'ottimo Dvd *The Gathering*, contenente in anteprima anche *Demons*, un brano del nuovo album HOME.

Dall'alto; REVOLUTIONS (2001), SEVEN (2004), HOME (2006), METAMORPHOSIS (2008), CHAMELEON (2011), THE 27 CLUB (2013). Sotto: Arlington Arts Centre, Newbury (19/5/2019).

Verso casa

Pubblicato nella primavera del 2006, HOME rappresenta un ulteriore passo avanti nell'evoluzione musicale del gruppo inglese: con il terzo album, la proposta della band si fa più corposa e variegata, anche se non è difficile continuare a cogliere alcuni riferimenti molto evidenti ad artisti e formazioni del passato. In particolare si rafforza di molto la componente *floydiana*, grazie anche all'utilizzo strategico del sax, oltre ai soliti inserti di slide e ai soli di marca chiaramente *gilmouriana*, come lo stesso Reed ha modo di sottolineare: "Il mio obiettivo era quello di ottenere quella carica emotiva che i **Pink Floyd** avevano nei loro ultimi dischi, come THE FINAL CUT o THE WALL. Pochi virtuosismi strumentali e grandi canzoni, arrangiate in maniera calda e completa. È facile impressionare l'ascoltatore con assoli veloci e complicati, mentre è molto più difficile produrre dei brani che colpiscano chi ascolta dal punto di vista emotivo". In questo senso l'obiettivo è centrato, grazie anche alla crescita di **Christina**, decisamente a suo agio all'interno di un palpitante concept che la porta a confrontarsi con la figura tormentata di una ragazza in viaggio tra l'Inghilterra e l'America alla ricerca di una nuova "casa", non solo fisica ma soprattutto mentale e psicologica. Se l'accostamento a un album come BRAVE appare quasi inevitabile, Reed non nasconde i punti di contatto, seppure inconsci, con l'*opus* di **Hogarth** e soci: "Mi piace molto la parte più oscura di BRAVE e immagino che in HOME ci possano essere alcuni riferimenti, ma se dovessi individuare le due principali influenze durante la scrittura dell'album direi THE LAMB dei **Genesis** e DARK SIDE dei **Pink Floyd**. Mi piace il fatto che siano due concept costituiti da canzoni abbastanza brevi, senza fronzoli, che hanno incontrato il favore di un pubblico molto ampio". In realtà nella proposta della band inglese continua a esserci spazio anche per la componente yessiana, grazie soprattutto alla grande cura per le polifonie vocali e all'utilizzo delle tipiche timbriche Rickenbacker/Les Paul, tanto care a **Squire** e **Howe**.

«Se dovessi individuare le due principali influenze per la scrittura di HOME, direi THE LAMB dei Genesis e DARK SIDE dei Pink Floyd»
Rob Reed

HOME 2019

La carriera dei Magenta è proseguita negli anni e la discografia del gruppo si è arricchita di altri quattro capitoli in studio e di numerosi album dal vivo. Ma HOME ha sempre avuto un posto speciale e **Rob Reed** sembra tornarci sopra periodicamente: "Mentre ci stavamo preparando per il tour celebrativo del ventennale del gruppo, abbiamo deciso di inserire nella scaletta un'ampia selezione di brani da HOME, dato che non li abbiamo suonati spesso dal vivo. Dovendo risuonare quei pezzi, sono dovuto andare a riascoltare i nastri originali, che erano abbastanza incasinati. A quel punto non ho resistito alla tentazione di mettere mano alle varie tracce e così ho finito per rivedere il tutto. Ho risolto alcuni problemi di arrangiamento, ho migliorato le dinamiche e la tavolozza sonora. Ovviamente le cose che già mi soddisfacevano non le ho toccate, come le parti vocali che erano meravigliose. Ma ho lavorato sulle basi, ho aggiunto delle nuove parti, sfrondandone altre. Siamo stati fortunati ad avere a disposizione **Peter Jones** (Tiger Moth Tales, Camel) che ha inciso una nuova parte di sassofono su *Moving On*. Il risultato è una nuova versione di HOME, con più dinamica e più intensità, sicuramente più vicina a quelle che erano le nostre intenzioni originarie. Spero vi piaccia".

IN EDICOLA

STONEMUSIC STONEMUSIC.IT

LA PIù AMATA RIVISTA DI MUSICA ROCK,

DA FINE AGOSTO IN EDICOLA
IL NUMERO 82 DEDICATO
AI **50 ANNI DI "ABBEY ROAD"**

Acquista la tua copia su

www.sprea.it/classicrock

Scansiona il QR Code

FUORI DALLE CONSUETE ROTTE

Il **2Days Prog +1** (6/8 settembre 2019) in dieci anni ha saputo far conoscere Veruno, paese in provincia di Novara, a livello internazionale: penso che questa sia la cosa più bella e di cui il festival debba andare fiero… magari stimolasse le realtà locali e le istituzioni a supportare maggiormente l'iniziativa. Tre giorni vissuti all'insegna della musica progressiva nella più ampia accezione del termine, dove si comincia la mattina a respirare musica e si finisce che è di nuovo mattina. Nell'ultima edizione l'organizzazione, che fa capo ad **Alberto Temporelli** (ma devo fare i complimenti a tutti quelli che ci lavorano con passione), ha saputo far fronte a due defezioni dell'ultimissima ora, addirittura nella stessa serata: **King's X** e **Bjørn Riis**, sostituiti rispettivamente da **Alan Simon** con la celtic rock opera **Excalibur**, spettacolo deludente pur con l'attenuante della chiamata all'ultimo momento, e **Lazuli**, dal vivo bravi e coinvolgenti più che in studio. Ovvio che, come in qualsiasi festival, non solo musicale, ognuno abbia i propri artisti preferiti che inserirebbe al posto di altri, però il festival di Veruno, che ha pochi uguali al mondo, anche fuori dell'ambito prog, è importante più per il progetto che per il cast presentato.
La galleria fotografica, visto lo spazio tiranno, è dedicata ai miei preferiti, che sono stati: 1) **Universal Totem Orchestra**, 2) **Lazuli**, 3) **Acqua Fragile**, 4) **Il Bacio della Medusa**, 5) **Balletto di Bronzo**.
Appuntamento al prossimo anno…

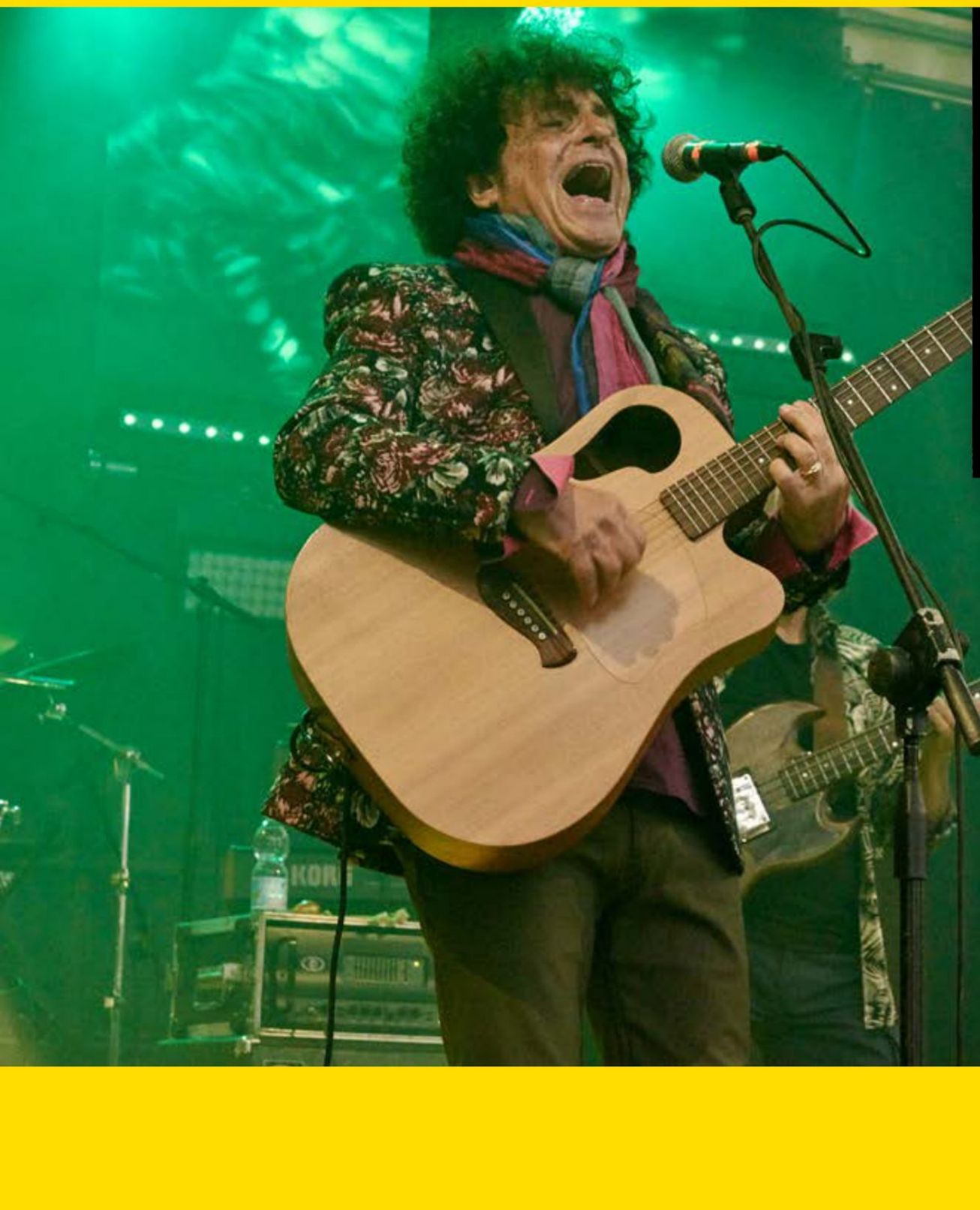
Testo: **Guido Bellachioma** Foto: **Claudio Lodi**

UNIVERSAL TOTEM ORCHESTRA

Gruppo che suona alla grande composizioni complicate eppure lo fa con la massima spontaneità. Meritano di essere più conosciuti.

LAZULI

Dal vivo questa band francese riesce a colpire il pubblico per la grande energia, condita da una certa ironia. A marzo saranno di nuovo in Italia: non perdeteli!



Lo storico gruppo sul palco ha dimostrato come la classe possa non avvertire in negativo il trascorrere del tempo. Bernardo Lanzetti alla voce è davvero "gajardo".

ACQUA FRAGILE

IL BACIO DELLA MEDUSA

Il gruppo umbro nel corso degli anni ha scelto da che parte stare: quella di un rock pulsante e muscolare ma che riesce ad approfondire anche tenui emozioni.

Gianni Leone, supportato da una notevole sezione ritmica (Riccardo Spilli alla batteria e Ivano Salvatori al basso), non delude mai, anche se gradiremmo un nuovo lavoro.

BALLETTO DI BRONZO

Alla ricerca della libertà

Gli **Aliante**
pubblicano SUL CONFINE, secondo album che
conferma quanto di buono espresso dal primo, FORME LIBERE,
nel 2017. La proposta è ancora strumentale ma il rimando a territori conosciuti
è espresso con sincerità ed energia. Confermata la formazione triangolare:
Alfonso Capasso (basso), **Jacopo Giusti** (batteria)
ed **Enrico Filippi** (tastiere).

Testo: **Guido Bellachioma**

FORME LIBERE (2017) ha ottenuto notevoli consensi, sia di critica che di pubblico. Vi aspettavate tale risposta? C'è qualcosa che vi ha colpito in particolare delle critiche che vi sono state fatte, sia positive che negative?

Non ci aspettavamo niente. Il solo fatto di aver composto e fatto uscire un album che ci rappresentasse per noi era già una grande soddisfazione. Poi sono arrivate le critiche. Quelle positive ci hanno prodotto tanto piacere; ovviamente ci sono state anche le critiche negative, che lasciano sempre un po' di amaro in bocca, ma le abbiamo accettate con rispetto senza per questo lasciarci influenzare. Non componiamo musica che deve compiacere, la nostra musica è sincera perché esprime ciò che siamo.

Qual è stato il percorso che vi ha portato a incidere SUL CONFINE? Differenze e similitudini rispetto a FORME LIBERE? Sembra un altro richiamo alla libertà espressiva. Come è stato registrato? Siete soddisfatti o c'è qualcosa che cambiereste?

Siamo molto soddisfatti. SUL CONFINE è uscito quasi di getto, durante e subito dopo aver partecipato alle registrazioni di VOLANDO, album del ritorno di Renzo Zenobi nel 2018, nostro compagno di etichetta alla M.P. & Records. Le registrazioni sono state praticamente live, come cerchiamo di fare sempre perché pensiamo che in questo modo si colga il momento nella sua spontaneità. Abbiamo dedicato più tempo al missaggio e alla realizzazione del master: i dettagli da curare erano molti e qualcosa può sfuggire. In ogni caso il risultato finale ci soddisfa, quindi non cambieremmo nulla.

SUL CONFINE...

Il nostro secondo lavoro è un viaggio di approfondimento sul significato della parola "confine"; questo ci ha dato l'imput necessario per scrivere sette brani. L'ultima traccia, *Nel cielo*, è il nostro omaggio a Renzo Zenobi, un modo per ringraziarlo di averci voluti come musicisti nel suo VOLANDO.
Ogni sezione di SUL CONFINE ha una precisa collocazione nel nostro percorso di composizione: una sequenza logica per noi, un po' complicata da spiegare perché a volte sono sensazioni, attimi che ti guidano verso una sequenza di note, chiudendo gli occhi arriva quella sensazione magica che ti fa capire che il brano è proprio quello che stavi cercando. Vivere sul confine fa parte della natura del nostro popolo, è qualcosa che non dovremmo mai dimenticare.

Il nome Aliante come si abbina alla musica proposta? Il significato può cambiare nel corso del tempo?

Nulla rimane immutabile nel tempo. Anzi, secondo noi bisogna andare sempre incontro ai cambiamenti, sentirli arrivare, accoglierli, un Aliante deve saper sentire i flussi del vento, altrimenti non vola. La fase più bella per noi è quella della composizione: sentire nascere i nuovi brani, l'emozione e la felicità di quei momenti. Anche il concerto dà emozioni forti... l'adrenalina del palco e l'incontro con il pubblico sono fondamentali.

Aliante 2019.

ANCORA UNA VOLTA

Il **Progressivamente Festival**, l'edizione 2019 è andata in "onda" dal 25 al 29 settembre, nel corso del tempo ha cambiato pelle molte volte; d'altronde il lungo cammino, intrapreso nel 1993, impone che si capisca quando è il momento di cambiare, sia pure nella continuità, altrimenti meglio smettere. 27 edizioni non sono poche, ma la cosa fondamentale è che quei cinque giorni di festival, in cui a Roma si parla di rock progressivo e dintorni, abbiano ancora un cuore pulsante, che deriva dalla nostra comune passione. Per questo motivo torneremo nel 2020 per la 28esima volta. Segnatevi le date: da mercoledì 23 a domenica 27 settembre.

Testo: **Guido Bellachioma** Foto: **Claudio Lodi**

STERBUS

SEMIRAMIS

KARMAMOI

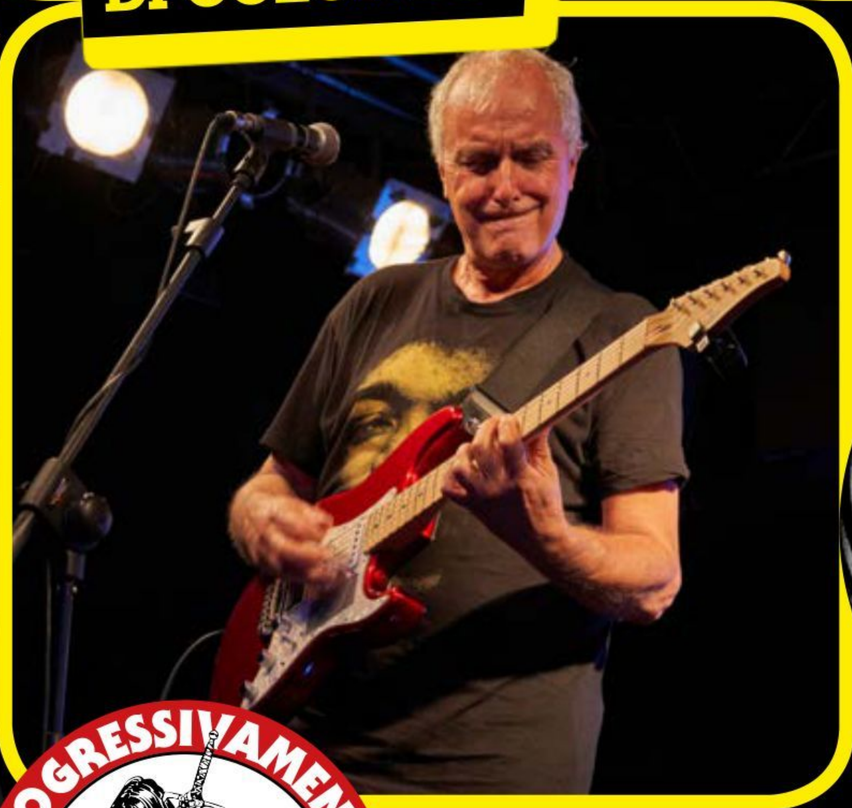
REALE ACCADEMIA DI MUSICA

DE ROSSI & BORDINI

ELLESMERE

L'UOVO DI COLOMBO

LAVIÀNTICA



ALESSANDRA EGIDI

ALESSANDRA EGIDI

PROGRESSIVAMENTE

Grazie a tutti (artisti, pubblico, lavoratori, Planet), che gratuitamente sostenete questo festival...

PITTURA PROG DIGITALE

DI **LORENZA "PIGLIAMOSCHE" RICCI**

WWW.DEVIANTART.COM

IN UN ATTIMO UN ISTANTE DI QUIETE

Dipinto in diretta durante il concerto di Arturo Stalteri al *Progressivamente Free Festival* (27 settembre 2019). Realizzato con tavoletta grafica Wacom/Cintiq.

NEL PROSSIMO NUMERO

MARILLION	SPECIALE BATTERISTI	ARTURO STALTERI
WITH FRIENDS FROM THE ORCHESTRA: INTERVISTA	RITMI PROG	TRILOGY

IL N° 28 SARÀ IN EDICOLA DAL 17 GENNAIO 2020

PROG ITALIA

Prezzo di copertina 9.90€
www.stonemusic.it
redazione@stonemusic.it

Realizzazione Editoriale della versione italiana a cura di:
Contents s.r.l. diretta da Francesco Coniglio

A cura di: Guido Bellachioma
Coordinamento: Paolo Carnelli
Supervisione: Marina Loreti
Progetto grafico: Massimiliano D'Affronto (8x8 Srl)
Impaginazione : Gianluca Soddu e Massimiliano D'Affronto
Traduzioni: Simone Morelli
Collaboratori: Lorenzo Barbagli, Diego Coniglio, Antonio De Sarno, Malcolm Dome, Nino Gatti/The Lunatics, Eleanor Goodman, Fraser Lewry, Dave Ling, Lorenza "Pigliamosche" Ricci, Valter Poles, Mino Profumo, Johnny Sharp, Sid Smith.
Foto: Paul Coerten, Antonio De Sarno, Francesco Desmaele, Alessandra Egidi, José Felix, François Gagnon, Armando Gallo, Will Ireland, Eggor Kree, Claudio Lodi, Carlo Massarini, Dave Mckean, Deirdre O'callaghan, Michael Putland/Getty Images, Jordi Rexach, Enrico Rolandi, Nick Shilton, Travis Shinn, Antonio Viscido, Fabio Zama, Barbara Woods.

Sprea S.p.A.
Sede Legale: Via Torino, 51 20063 Cernusco Sul Naviglio (Mi) – Italia
PI 12770820152 - Iscrizione camera Commercio 00746350149
Per informazioni, potete contattarci allo 02 924321

CDA: Luca Sprea (Presidente), Mario Sprea (Vice Presidente), Maverick Greissing, Alessandro Agnoli, Massimiliano Meloni

CONCESSIONARIA PUBBLICITÀ
Sprea ADV Srl - Tel. 02 92432244 - pubblicita@sprea.it
Mauro Fabbri - Marketing - maurofabbri@sprea.it

SERVIZIO QUALITÀ EDICOLANTI E DL
Sonia Lancellotti, Virgilio Cofano: tel. 02 92432295/440 – distribuzione@sprea.it

ABBONAMENTI E ARRETRATI
Abbonamenti: si sottoscrivono on-line su www.sprea.it/prog
Mail: abbonamenti@myabb.it
Fax: 02 56561221 – Tel: 02 87158225 (lun-ven / 9:00-13:00 e 14:00-18:00)
Il prezzo dell'abbonamento è calcolato in modo etico perché sia un servizio utile e non in concorrenza sleale con la distribuzione in edicola.
Arretrati: si acquistano on-line su www.classicrockitalia.it/prog
Mail: store@sprea.it
Fax: 02 56561221 – Tel: 02 87158225 (lun-ven / 9:00-13:00 e 14:00-18:00)
www.sprea.it

FOREIGN RIGHTS
Gabriella Re: tel . 02 92432262 - international@sprea.it

SERVIZI CENTRALIZZATI
Art director: Silvia Taietti
Grafici: Marcella Gavinelli, Alessandro Bisquola, Nicolò Digiuni, Tamara Bombelli, Luca Patrian
Coordinamento: Gabriella Re, Silvia Vitali , Ambra Palermi, Alessandra D'Emilio, Roberta Tempesta, Elisa Croce, Laura Vezzo, Laura Galimberti, Michela Lampronti, Federica Berzioli, Francesca Sigismondi, Tiziana Rosato

Amministrazione: Erika Colombo (responsabile), Irene Citino, Sara Palestra, Danilo Chiesa, Désirée Conti - amministrazione@sprea.it
Prog, testata registrata al tribunale di Milano il 27/06/2005 con il numero 522.
ISSN: 2039-649X

Direttore Responsabile: Luca Sprea
Distributore per l'Italia: Press-Di Distribuzione stampa e multimedia s.r.l. – 20090 Segrate
Distributore per l'Estero: So.Di.P S.p.A.
Via Bettola, 18 - 20092 Cinisello Balsamo (MI)
Tel +39 02 66030 400 - Fax +39 02 66030 269 - sies@sodip.it
Stampa: Arti Grafiche Boccia S.p.A.- Salerno

Copyright: Sprea S.p.A.- Future plc (UK) **Informativa su diritti e privacy**
La Sprea S.p.A. è titolare esclusiva della testata Prog e di tutti i diritti di pubblicazione e di diffusione in Italia. L'utilizzo da parte di terzi di testi, fotografie e disegni, anche parziale, è vietato. L'Editore si dichiara pienamente disponibile a valutare - e se del caso regolare - le eventuali spettanze di terzi per la pubblicazione di immagini di cui non sia stato eventualmente possibile reperire la fonte. Informativa e Consenso in materia di trattamento dei dati personali (Codice Privacy d.lgs. 196/03). Nel vigore del D.Lgs 196/03 il Titolare del trattamento dei dati personali, ex art. 28 D.Lgs. 196/03, è Sprea S.p.A. (di seguito anche "Sprea"), con sede legale in Via Torino, 51 Cernusco sul Naviglio (MI). Per informazioni potete contattarci allo 02924321. La stessa La informa che i Suoi dati, eventualmente da Lei trasmessi alla Sprea, verranno raccolti, trattati e conservati nel rispetto del decreto legislativo ora enunciato anche per attività connesse all'azienda. La avvisiamo, inoltre, che i Suoi dati potranno essere comunicati e/o trattati (sempre nel rispetto della legge), anche all'estero, da società e/o persone che prestano servizi in favore della Sprea. In ogni momento Lei potrà chiedere la modifica, la correzione e/o la cancellazione dei Suoi dati ovvero esercitare tutti i diritti previsti dagli artt. 7 e ss. del D.Lgs. 196/03 mediante comunicazione scritta alla Sprea e/o direttamente al personale Incaricato preposto al trattamento dei dati. La lettura della presente informativa deve intendersi quale presa visione dell'Informativa ex art. 13 D.Lgs. 196/03 e l'invio dei Suoi dati personali alla Sprea varrà quale consenso espresso al trattamento dei dati personali secondo quanto sopra specificato. L'invio di materiale (testi, fotografie, disegni, etc.) alla Sprea S.p.A. deve intendersi quale espressa autorizzazione alla loro libera utilizzazione da parte di Sprea S.p.A. Per qualsiasi fine e a titolo gratuito, e comunque, a titolo di esempio, alla pubblicazione gratuita su qualsiasi supporto cartaceo e non, su qualsiasi pubblicazione (anche non della Sprea S.p.A.), in qualsiasi canale di vendita e Paese del mondo.

Il materiale inviato alla redazione non potrà essere restituito.

Contenuti su licenza: Gli articoli in questa pubblicazione sono riprodotti o tradotti da Prog di cui i diritti e la licenza appartengono a Future Publishing Limited, di Future plc group company, UK 2018. Tutti i diritti sono riservati. Prog, è il marchio dato in licenza da Future Publishing Limited.

Volkswagen Multivan 6.1

Ancora più libertà

Scoprilo in Concessionaria
o su volkswagen-veicolicommerciali.it

Volkswagen Veicoli Commerciali raccomanda Castrol EDGE Professional

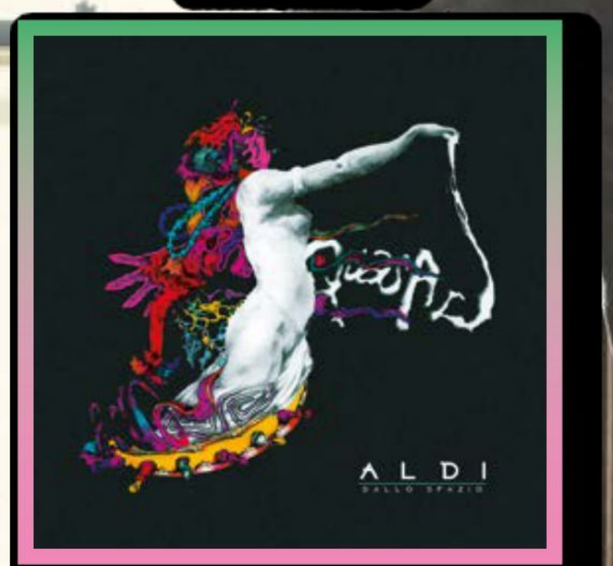
Valori ufficiali di consumo ed emissioni in fase di omologazione.

Numero Verde 800.400.300 **volkswagen-veicolicommerciali.it**

PROG ITALIA

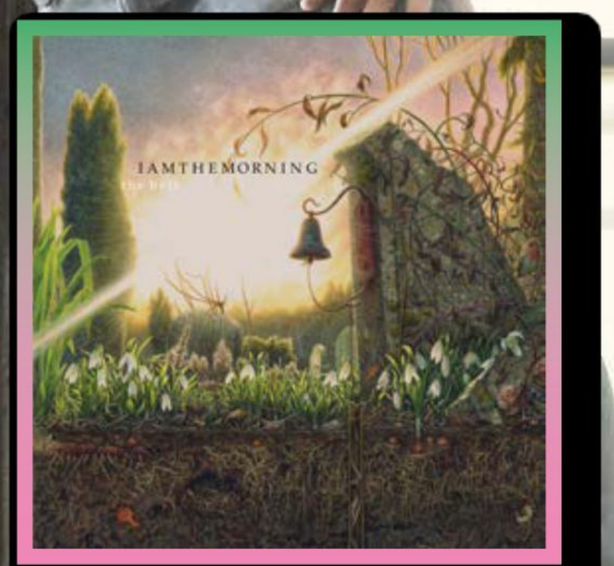
ALDI DALLO SPAZIO

Millennials



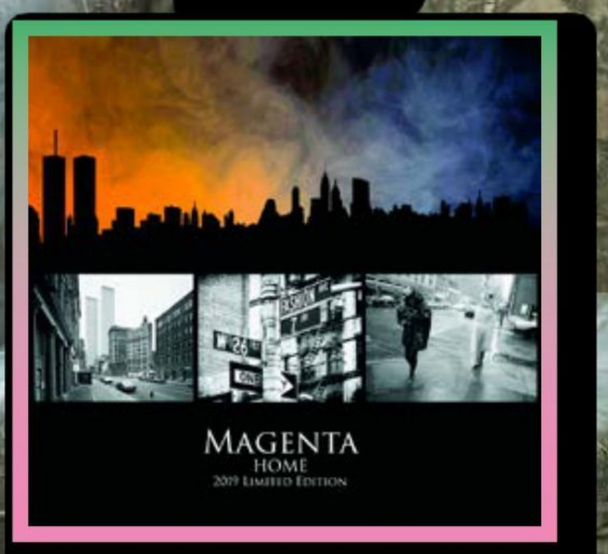
IAMTHEMORNING

THE BELL



MAGENTA

HOME 2019



TOOL

UN LUNGO VIAGGIO

BIMESTRALE ▸ #27 ▸ € 9,90

9 772039 649369 90027

P.I. 20-11-19 ▸ NOVEMBRE-DICEBRE 2019